تواتر
اور
تسلسل
تنقیدی مضامین
بلراج کومل

تواتر اور تسلسل

تواتر اور تسلسل

(تنقیدی مضامین)

بلراج کومل

سنہ اشاعت	۱۹۹۵ء
طباعت	پرنٹ لائن، نئی دہلی
اشاعت	ادب پبلی کیشنز
	۲۶۴۔ اے، چراغ دہلی، نئی دہلی ۱۱۰۰۱۷
کتابت	محمد ہارون بھرتپوری
قیمت	۲۰۰ روپے

TAWATUR AUR TASALSUL

(Collection of Articles)

by

Balraj Komal

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام

ترتیب

ادبی مطالعے

کتابیں

شخصیات

پیش لفظ

ہندوستان میں آزادی کے بعد ایک نئے نشاۃ ثانیہ کا آغاز ہو چکا ہے جس میں تمام ہندوستانی زبانیں شریک ہیں۔ ہندوستانی زبانوں میں ایک نیا ادب لکھا جا رہا ہے اور نئے نئے فکری کارنامے سامنے آ رہے ہیں۔ لیکن اچھی کتابوں کی اشاعت میں اب بھی طرح طرح کی دقّتیں ہیں اور معیاری کتابوں کو چھپوانے میں مصنّفین اور شعرا کو طرح طرح کی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اردو زبان کے حالات کسی سے پوشیدہ نہیں، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو ہندوستانی زبانوں میں ایک خاص مقام رکھتی ہے۔ پاکستان میں بھی اردو زبان کی خاصی اہمیت ہے۔ اردو زبان علاقائی ثقافتوں میں اشتراک، اتحاد اور رفاقت کا وہ رابطہ ہے جسے زیادہ سے زیادہ مضبوط کرنے کی ضرورت ہے۔ اردو کا چلن برصغیر کے باہر بھی رفتہ رفتہ بڑھ رہا ہے۔ نئے حالات نے اردو کے لیے نئے چیلنج پیدا کر دیے ہیں۔ نئے مطالبات کا سامنا کرنے اور اردو کو ترقی دینے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ معیاری کتابوں کی اشاعت کو فروغ دیا جائے۔ خوشی کا مقام ہے کہ ادب پبلی کیشنز کے تحت 'مہر آنند' اردو کی کتابیں شائع کر رہا ہے۔ اس اشاعتی پروگرام کے لیے ایک دس رکنی ایڈیٹوریل بورڈ کی تشکیل کی گئی ہے، جو نمائندہ ادیبوں اور شاعروں پر مشتمل ہے۔ اس میں ہندوستان و پاکستان کے علاوہ برطانیہ، کنیڈا اور دوسرے ممالک کے ممتاز ادیب و دانشور شامل ہیں، اشاعتی پروگرام میں

ذیل کے شقوں کو ترجیح دی جاتی ہے:

۱۔ اعلیٰ شعری اور نثری ادب کے جامع انتخابات
۲۔ شعرا اور مصنفین کی بہترین تخلیقات پر مبنی کتابیں
۳۔ سوانح نیز خود نوشت سوانح حیات
۴۔ تحقیقی، تنقیدی اور علمی کتب
۵۔ خواتین کی کتابیں اور خواتین کے مسائل سے متعلق کتابیں
۶۔ بچوں کا ادب
۷۔ اعلیٰ درجے کے ناول، افسانے، ڈرامے اور شعری مجموعے

زیر نظر کتاب 'تواتر اور تسلسل' جناب بلراج کومل کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ بلراج کومل اردو شاعری میں امتیازی مقام رکھتے ہیں۔ ان کا خاص میدان نظم نگاری ہے لیکن انھوں نے افسانہ نگاری بھی کی ہے اور تنقیدیں بھی لکھی ہیں — وہ انگریزی ادب کے ایم۔ اے ہیں اور اردو کی مشرقی روایت کے ساتھ ساتھ مغربی ادب پر بھی ان کی گہری نظر ہے۔ شاعر تخلیقی حسیت سے مالا مال ہو اور طبع آگاہ بھی رکھتا ہو تو تنقید میں بھی اس کے جوہر کھلتے ہیں۔ بلراج کومل انھیں مستثنیات میں سے ہیں انھوں نے کئی معرکے کے مضامین لکھے ہیں جو اردو کی ادبی دنیا میں مدتوں بحث کا موضوع بنے رہے۔ زیر نظر کتاب ان کے تنقیدی مضامین کا دوسرا مجموعہ ہے۔ اس میں ان کی تحریریں تین شقوں کے تحت درج ہیں۔ "ادبی مطالعے" کے تحت راجندر سنگھ بیدی اور اختر الایمان سے لے کر اوکتاویو پاز تک ان کی ۲۸ تحریریں شامل ہیں۔ چار مضامین کتابوں پر ہیں اور پانچ شخصیات پر۔ اس طرح یہ کتاب ایک نہایت معنی خیز تنقیدی مجموعہ بن گئی ہے۔ امید ہے یہ کتاب قارئین کی دل چسپی کا باعث ہوگی۔

ڈاکٹر خورشید عالم

راجندر سنگھ بیدی

زمین آغاز ہے
زمین انجام ہے
زمین مادرِ مہرباں ہے
زمین لمحۂ مرگ کا شفیق وقفۂ پناہ ہے
زمین تسلسل ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے تعلق سے یہ سب باتیں میرے ذہن میں بیک وقت ابھرتی ہیں۔

لوگ کہتے ہیں:

بیدی پنجاب کی زندگی کی تصویر پیش کرتے ہیں۔
بیدی ترقی پسند ہیں۔
بیدی بقول منٹو لکھنے سے قبل بھی سوچتے ہیں، لکھتے ہوئے بھی سوچتے ہیں اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہیں۔
بیدی چیخوف کے انداز میں لکھتے ہیں۔
بیدی مشکل افسانہ نگار ہیں۔
بیدی کردار نگاری کے فن میں یکتا ہیں۔

زمین کی پہچان روئیدگی سے ہے۔ زندگی کے مظاہر سے ہے، نر اور مادہ سے ہے، رشتوں کے تصادموں اور رشتوں کی مفاہمتوں سے ہے۔ بیدی کی کائنات میں یہ سب عناصر موجود ہیں۔ یہ سب عناصر چونکہ بنیادی ہیں اس لیے ان کے ساتھ اکثر اوقات اساطیری اور دیومالائی نوعیتیں وابستہ کی گئی ہیں۔

ان سب آرا کے ہجوم میں راجندر سنگھ بیدی بہرحال زمین کی طرح متواتر اور مسلسل ہیں۔

بیدی کی کائنات کی جسمانی حدود بہت زیادہ وسیع نہیں ہیں۔ ان کے کردار مرد، عورتیں اور بچے۔ زیادہ تر کردار چھوٹے قصبوں چھوٹے شہروں کے رہنے والے لوگ ہیں۔ ان میں اکثر جنم سے موت کا ناگزیر وقفہ محدود جغرافیائی حدود میں گزارتے ہیں۔ وہ ہنری جیمز یا قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی طرح سفر کی لذتوں یا سفر کے مسائل سے دوچار نہیں ہوتے، اور اگر وہ رحمان کی طرح عازمِ سفر ہو بھی جاتے ہیں تو اپنی منزل تک نہیں پہنچ پاتے۔ بیدی کے کچھ کردار بڑے شہروں کے جذباتی تصادموں کے زیر و بم میں سے بھی گزرتے ہیں۔ لاہور، کلکتہ، بمبئی اور بے نام ساحلی شہروں کا ذہنی روحانی اور سماجی کرب برداشت کرتے ہیں اور بالآخر زندگی کرنے کا فن سیکھ جاتے ہیں۔ طبقہ واری تقسیم کے میزان کے مطابق بیدی کے اکثر کردار نچلے درمیانہ طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ محنت کش طبقے کے کردار، اور اونچے طبقے کے کردار بیدی کے ہاں خال خال نظر آتے ہیں۔ کہیں کہیں کچھ ایسے مرد، عورتیں اور بچے ان کی دنیا میں آباد ہیں جن کو فیصلہ کن انداز میں مخصوص حد بندیوں میں قید کرنا ممکن نہیں ہے۔ بیدی کے ہاں زیادہ تر مرد، دکاندار، چھوٹے کاروبار کرنے والے لوگ، نوکری پیشہ یا غیر سرکاری یا غیر سرکاری ملازم، ڈرائیور اور مختلف غیر واضح تفصیلات کے افراد ہیں۔ کھتو رام، علی جو، ملم، جیرام، مادھو، پھیرایالال، مدن، بھاگو، سندر لال، موہن جام، درباری لال، دھی پت، مگن ٹکلے، مکندی، کمل بابو، مادھو، تلوکا، منگل، لچھمن، مراری لال، صمیم، تھارو، گھمنڈی لال، پولھو رام، رحمان، سنت رام۔ سب کردار بیدی کی ننھی منی دنیا کے

رہنے والے لوگ ہیں ۔ ان کے رویے، کچھ رویے طبقاتی نوعیت کے ہیں ۔ بیدی کے یہ سب کردار اکثر اوقات کثیرالجہت کردار ثابت ہوتے ہیں ۔ ان کی بہت سی پرتیں اور تہیں ہیں جو مختلف تصادموں میں سطح آب پر اُبھرتی ہیں ۔ کنتھو رام، درباری لال، نہی پت مگن ٹھکلے ۔ بظاہر سیدھے سادے انسان ہیں لیکن جبلی اور سماجی تضادات کی کشمکش میں گرفتار ہیں ۔ بیدی کے وہ کردار جو زوالِ عمر کے نشیب میں پہنچ چکے ہیں یا زوالِ عمر کے نشیب کے قرب وجوار میں ہیں کم وبیش شفیق اور فراخ دل ہیں ۔ اور تضادات میں گرفتار ہونے کے باوجود ہمدردانہ جذبات سے معمور ہیں ۔ سنت رام، حضور سنگھ سندر لال ۔ سب تضادات میں گرفتار ہیں ۔ سب ہمدردانہ جذبات سے معمور ہیں ۔ بیدی ان سب میں شامل بھی ہیں اور ان سے الگ بھی ۔ جب بیدی بطور راوی خود بیانیہ میں شامل ہو جاتے ہیں تو کئی بار اپنے مفید لیکن کہانی کے تعلق سے غیر ضروری خیالات کہانی میں شامل کر دیتے ہیں ۔ وہ افسانے جن میں بیدی کا انداز خود نوشت سوانحی یا اعترافِ ذات کا ہے ۔ ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے''، ''آئینے کے سامنے'' بیدی کے فن کی جانی پہچانی سطح سے نیچے رہ جاتے ہیں ۔

بیدی اپنے ان سب مرد کرداروں کا اخلاقی محاکمہ کرنے سے گریز کرتے ہیں ۔ آئیے دیکھیں بیدی اپنے نسوانی کرداروں کے ساتھ کیا سلوک کرتے ہیں ۔

ہولی ۔ گرہن کی رات کو ایک انتہا سے فرار ہونے کے عمل میں ایک بدتر انتہا کا شکار ہو گئی (گرہن)

بُکّی ۔ محرومی، شفقت اور نایافت آسودگی کی آرزو میں گرفتار ۔ (بُکّی، کنسو ۔ لیڈی چیٹرلی کے انداز میں علی جوگی باہوں میں تلاشِ تسکین کرتی ہے ۔

(اغوا)

راٹا ۔ احتجاج کی آواز سنتی ہے ۔ (دس منٹ بارش میں)

اندو ۔ سرتاپا ماہتاب کی طرح شفاف اور منور ۔ (اپنے دکھ مجھے دے دو)

لاجونتی ۔ صرف عورت بن کر زندہ رہنا چاہتی ہے ۔ دیوی بننا اسے منظور نہیں ہے (لاجونتی)

کیرتی ۔ خود اعتمادی کی دولت اپنے انہدام سے حاصل کرتی ہے۔ (متھن ،
سونفیا ۔ جبلی ضرورتوں میں گھر کر ٹیڑھے راستے تلاش کرتی ہے ۔ (سونفیا)
رانو ۔ ازلی و ابدی غیر مفتوح نسائیت ۔ زندگی کا تسلسل ۔ (ایک چادر میلی سی)
کُندن ۔ ماں بننے کی آرزو سے سرشار عورت ۔ (یوکلپٹس)

جوگیا ، کلیانی ، سینا ، سواتی ، کلکارنی ، سوترا ، اچلا ، عزیزہ ، سب عورتیں ہیں ۔ بیدی کے سب نسوانی کردار بیدی کے مردوں کی طرح طبقہ واری زاویوں سے آزاد ہیں ۔ وہ اپنی صورتِ حال کو مردوں ہی کی طرح نہ تو مکمل طور پر قبول کرتے ہیں، نہ ردّ کرتے ہیں ۔ نہ اس صورتِ حال سے فرار اختیار کرتے ہیں نہ اس کے خلاف احتجاج کرتے ہیں ۔ صرف اس کو جیتے ہیں ۔ تمام تضادات کے کرب کے ساتھ ہولی ، بکی ، گوری ، سکھیا ، لاجونتی ، اندو ، رانو ، کلیانی ، جوگیا ، ٹھیک اس انداز سے جیتی جاگتی عورتیں ہیں جس انداز سے ملم ، بھاگو ، سندر لال ، درباری لال ، تلوکا ، منگل ، جیتے جاگتے مرد ہیں ۔ بیدی ان میں سے کسی کردار کو مشتہر مفروضوں اور اخلاقی حد بندیوں سے آلودہ نہیں کرتے ۔ وہ ان کو ان کی تمام مجبوریوں ، پاکیزگیوں اور آلودگیوں کے ساتھ قبول کرتے ہیں اور اپنی بے پناہ فراخ دلی اور ہمدردی سے زندگی کے تمام رموز و اسرار سے ان کے شب و روز کو روشن کر دیتے ہیں ۔

مرد اور عورت کے رشتے کا ذکر کرتے ہوئے بیدی اکثر غیر ازدواجی صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں ۔ بکی اور دیہاتی نوجوان مادھو اور امبو ، موہن جام اور اچلا ، درباری لال اور سیتا ۔ سواتی ، نبھوا ، کمل بابو ، کلیانی ، مہی پت ۔ یہ سب لوگ جبلتوں اور نا آسودہ اشتہاؤں کے کرب میں گرفتار ہیں ۔ یہ سب لوگ دیواروں سے ٹکراتے ہیں اور لہو لہان ہو کر گھر لوٹ جاتے ہیں ۔ بیدی کے کچھ کردار عادت کا شکار ہیں ۔ ان میں کچھ لوگوں کو تسکین صرف نشیب ہی میں مل سکتی ہے ۔ کچھ کو ' گالی ' کے کرداروں کی طرح آزاد غیر رسمی فضا میں ۔ پولھو رام کی غلامی ، معمول سے وابستگی کی غلامی ہے ۔ عزیزہ صرف ماحول کی غلاظت میں زندہ رہ سکتی ہے ۔ صاف آب و ہوا اس کے لیے

مہلک ثابت ہوتی ہے۔ گھمنڈی لال نذرِ کرب ہو چکا ہے لیکن ماں کے لیے صرف بیٹا ہے۔ یہی پت اور سونفیا کے ذریعۂ تسکین میں مسموم لیکن اشتہا انگیز ذائقہ شامل ہو گیا ہے۔ بھولا، رحمان، ببل، بھاگو، سنت رام، اندو، رالو، لاجونتی ان گنت جہتیں اختیار کرتے ہیں اور بار بار ذہن کے دروازے پر دستک دیتے رہتے ہیں۔ رالو، تلوکا منگل تشدد کے تسلسل سے متصادم ہیں اور اسی تسلسل میں ربط و ترسیل کے نقطے تلاش کرتے ہیں۔

فکشن کے کرداروں کی رسمی تقسیم کرتے ہوئے ان کو عام طور پر FLAT کرداروں یعنی ٹائپ کرداروں اور ROUND کرداروں میں بانٹا گیا ہے۔ لیکن فکشن کے اکثر کردار بہر حال FLAT کرداروں یعنی ٹائپ کرداروں کے ذیل میں آتے ہیں۔ موپاساں کے اکثر کردار ٹائپ ہیں۔ ان دونوں کے برعکس دوستووسکی کے متیا (Mitya) اور مشکن ROUND کردار ہیں۔ ٹائپ کردار عام طور پر عمومی سماجی صورت حال کی یا عمومی سماجی رویوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ROUND کرداروں کا دائرۂ عمل ناگزیر طور پر وسیع تر ہوتا ہے۔ کسی منفرد جذباتی، روحانی فکری جہت کی وجہ سے جو انسانی صورتِ حال کی کلیت پر حاوی ہو جاتی ہے۔ اور ہمہ گیر تلازمات کو جنم دیتی ہے۔ بعض فنکاروں کے ہاں اکثر کردار بظاہر ٹائپ دکھائی دیتے ہیں لیکن وہ افسانوی فضا جس میں وہ سانس لیتے ہیں ان کو بال و پر سے سرفراز کر دیتی ہے۔ کرشن چندر کے ٹائپ کرداروں پر افسانوی فضا کی سحر طرازی حاوی ہے۔ منٹو کے کردار ٹائپ ہوتے ہوئے بھی مخصوص اور منفرد خدو خال اور شخصی اکائیوں کی وجہ سے وسیع تر دائرہ معنویت اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض فنکاروں کے ہاں فضا کے طلسمات کا سحر تو قائم ہو جاتا ہے لیکن کردار یا تو سرے سے غائب ہو جاتے ہیں یا بے نام ہو جاتے ہیں۔ بعض دوسرے فنکار بنیادی نوعیتوں کی تلاش میں استعارے علامت اور امیج کو بروئے کار لاتے ہوئے شعری حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر افسانہ نگار کے پیشِ نظر مقصد کیا ہے۔ فکشن کے سلسلے

ہیں حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کی تحریکیں، فکشن کو سماجی دستاویز قرار دینے پر اصرار کرتی ہیں۔ فکشن کے سلسلے ہیں حاوی تصور غالباً یہی ہے۔ دورِ جدید میں استعارے اور علامت کی سرگرم پیش قدمی نے اس تصور میں بہت سی دراڑیں ڈال دی ہیں۔ نتیجۃً دستاویزی تفصیلات رفتہ رفتہ استعارے اور علامت کی شعری استعداد کو قبول کرنے لگی ہیں۔

پریم چند، کرشن چندر، منٹو، عصمت چغتائی، بیدی شاید بیدی ان سب ہیں پریم چند کے زیادہ قریب ہیں۔ دونوں کے اکثر کردار قریبی زندگی کے جیتے جاگتے کردار ہیں۔ دونوں کے ہاں ہمدردی اور انسان دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے۔ دونوں کے ہاں افسانے کی ساخت کا احترام ہے۔ ان قربتوں کے باوجود دونوں کے رویوں ہیں اختلاف کی سطح پر کچھ مخصوص اور منفرد خصوصیات بھی ہیں۔ مثلاً پریم چند اپنے مردوں اور عورتوں کو تضادات سے آزاد رکھتے ہیں۔ اگر کچھ مسائل ان کو درپیش ہوتے ہیں تو پریم چند ان کا فوراً کوئی آسان حل تلاش کر لیتے ہیں۔ پریم چند کے افسانوں ہیں 'قاتل' اور 'مقتول' اکثر آنکھ جھپکنے کے وقفہ ہیں کمال فراخ دلی سے ایک دوسرے کو معاف کر دیتے ہیں اور ایک دوسرے سے بغل گیر ہو جاتے ہیں۔ پریم چند اکثر پورے سچ کو قبول کرنے سے گریز کرتے ہیں اس لیے وہ آدھے ادھورے سچ تخلیق کرتے ہیں۔ جب وہ پورے سچ کو قبول کرنے کی سطح پر پہنچتے ہیں تو گئو دان جیسا عظیم ناول اور کفن جیسا عظیم افسانہ تخلیق کرتے ہیں۔

بیدی تک پہنچتے پہنچتے فنی رویے ہیں کچھ بنیادی تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔ بیدی نہ تو پریم چند کی طرح آسان تصفیے کے افسانہ نگار ہیں اور نہ ہی منٹو کی طرح ہر جگہ اہرمن ہیں خدا کی تلاش کرتے ہیں۔ بیدی کے کچھ کردار مرد اور عورتیں۔ خاص طور پر عورتیں زمین دوز جذبوں کی عورتیں ہیں۔ کیرتی، سوتفیا، کلیانی، رانو۔ سب زمین دوز جذبوں سے بھرپور ہیں۔ اُن کے اکثر کردار اندھیروں ہیں گرفتار ہیں لیکن خود اذیتی کے کرب سے گزرتے ہوئے بعض اوقات کلیانی اور یہی پت، درباری لال اور ستیا، سندر لال اور لاجونتی، اور مدن اور اندو کی طرح ذہنی اور روحانی تغیر کا تجربہ کرتے ہیں۔ ان ہیں سے کچھ خوش

قسمت بطور کردار، بھاگو، سنت رام، رانا اور رانو کا مرتبہ اختیار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ بیدی کے نسوانی کرداروں کے اردگرد گھومنے والے مرد شاید زیادہ تر مخاصمانہ قوت کے مظہر ہیں (تلوکا، نہی یت، درباری لال، ملم) اس لیے بیدی کی بنیادی ہمدردی مرد کرداروں سے زیادہ نسوانی کرداروں کے ساتھ ہے۔ زمین کے ساتھ ہے۔ حق تو یہ ہے کہ بیدی کے نسوانی کردار، اندو، لاجونتی، رانو، سیتا ماں ہی کے مختلف روپ ہیں۔ اس لیے بیدی کے ہاں جب سب راستے مسدود ہو جاتے ہیں تو ببل یا کلیانی کے ننھے منے بیٹے کی صورت میں ایک بچّہ ہی تاریک صورتِ حال کو منوّر کرنے کے لیے پیدا ہوتا ہے۔ یا پھر لکھی کے لڑکے کے پن کو چومنے والی کندن جیسی ماں پیدا ہو جاتی ہے۔ یا پھر رانو نام کی عورت جو بھابی اور ماں ہوتے ہوئے بھی اپنے دیور منگل سے ارتباط کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے ایک بار پھر زمین بن جاتی ہے۔ دائروں کے تسلسل سے گزرتی ہوئی ایک بار پھر ماں، ایک بار پھر زمین!

بیدؔی کی پہچان زمین کی پہچان ہے۔ بیدی کی عظیم تخلیقات گرہن، رحمان کے جوتے، ہڈیاں اور پھول، بھولا، گالی، چیچک کے داغ، اپنے دُکھ مجھے دے دو، لاجونتی، ببّل، لاروے، گرم کوٹ، کوکھ جلی، کوارنٹین، ایک چادر میلی سی، اور متعدد عظیم کہانیوں کی پہچان۔ اس محبت، رفاقت، یگانگت کی پہچان ہے جو صرف ماں کے قدموں میں نصیب ہوتی ہے۔ ہمارے دائرۂ ادراک کو وسیع تر کرتی ہے ہمیں محدود جسمانی، علاقائی اور جغرافیائی وابستگیوں سے ماورا لے جاتی ہے اور ہمیں انسانی صورتِ حال کی بنیادی نوعیتوں سے روشناس کراتی ہے۔

سراج اورنگ آبادی

دو عظیم جنگیں
دوسری عظیم جنگ کا نقطۂ عروج ۔ ہیروشیما ، ناگاساکی
انقلاب روس
بڑی طاقتوں کا سلسلۂ مکافات
تیسری دنیا اور تیسری دنیا کے امید و بیم میں گرفتار لوگ
کرۂ ارض پر ہر لمحہ بڑھتے ، پھیلتے انبوہ گراں کا بوجھ
تغیّر، بے سمت، مسلسل تغیّر
انتشار، عالمی ، ملکی ، مقامی انتشار
تشدّد ، انتہا پسندی ، کلبیت ، انہدام
ذرائع ابلاغ کی یورش
رشتوں کی شکست وریخت ، جذباتی ، فکری ، روحانی بحران
بے معنویت ، بے مقصدیت ،
ایٹمی جہنم کا انتظار ۔

یہ سب دورِ حاضر کی خصوصیات ہیں ۔ ہم سب خون کے ذائقے سے آشنا ہیں ۔ کوئی واقعہ ، سانحہ ، حادثہ ۔ ہمارے لیے عبرت ناک ثابت نہیں ہوا ۔ خون کا ذائقہ نہ صرف فضائے

بے کراں میں ناگزیر طور پر معلق ہوگیا ہے، بلکہ شاید ہمارے نطق و زبان، جسم و جاں میں رچ بس سا گیا ہے۔ مرگِ ہمسایہ کو ہم نے قبول کر لیا ہے۔ ہم سب قتل و انہدام کے لامختتم دائرے میں سرگرمِ سفر ہیں۔

لمحۂ موجود چونکہ ہم سب کی دسترس میں ہے اس لیے ہم سب لذت یابی اور حصولِ آسائش کے طلسم میں گرفتار ہیں۔ روز و شب چوہا دوڑ کی رفتار کو تیز سے تیز کرتے جا رہے ہیں۔

تصویر کا ایک رخ شاید اور بھی ہے۔

تیسری دنیا کے ہزاروں، لاکھوں، کروڑوں لوگ بیسویں صدی کے اواخر میں بھی زندگی کی بنیادی ضرورتوں سے محروم ہیں۔

ملکی، قومی، نسلی، مذہبی تعصبات میں کوئی کمی نہیں آئی۔

ذرائع ابلاغ، اشتہاری اطلاعات کا پھیلاؤ اور مواصلات۔ ایک مطلق العنان قوت کی صورت اختیار کرتے جا رہے ہیں، لیکن نتیجہ صرف اقدار کا انہدام اور فکری اور تہذیبی زوال ہے۔

ہمارے عہد کی اس حوصلہ شکن صورتِ حال کے رو بہ رو فنونِ لطیفہ کی باتیں، ایک بہت بڑے تضاد کی صورت اختیار کرتی جا رہی ہیں۔ یا پھر فنونِ لطیفہ کی باتیں کرنے والے کچھ لوگ اب بھی نسلِ انسانی کی متاعِ منور کو ہر تضاد سے بیش تر سمجھتے ہیں اور اس کی حفاظت اور بقا کے لیے مسلسل اور متواتر کوشاں ہیں۔ یہ سلسلہ بہر حال جاری ہے۔

ہمارے عہد میں شاعر اور فنکار کی کیا معنویت ہے؟ کیا وہ تماشائی ہے۔ صرف شاہد ہے۔ کیا وہ صرف فراہمیٔ تفریح کا ذریعہ ہے۔ کیا وہ صرف خبر رساں ہے؟ کیا وہ سماجی، سیاسی اور تاریخی عوامل و واقعات کا دستاویز نگار ہے؟ کیا وہ سماجی، سیاسی رویوں کو سمت اور رفتار عطا کر سکتا ہے؟ یا پھر کیا وہ صرف درونِ ذات کا مسافر ہے! یہ سب سوالات ہمارے سامنے بار بار ابھرتے ہیں اور مسلسل اور متواتر زیرِ بحث آتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ دنیا اگر صرف شاعر یا فنکار کی مرہونِ منت ہوتی تو کب کی سنور چکی

ہوتی۔ اور چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے ان سب سوالات کا جواب خالصتاً ان عناصر اور عوامل میں مضمر ہے جو سراسر غیر فکری غیر جمالیاتی اور غیر ادبی ہیں شاعر اور فنکار ان کو سمت دینے یا ان کی رفتار متعین کرنے کا دعویٰ تو نہیں کرتا لیکن ان سے وابستہ امکانات کا شعور و ادراک بہر حال رکھتا ہے۔ اسی شعور و ادراک اور باطنی روشنی سے وہ بعض اوقات سب تضادات پر حاوی بھی ہو جاتا ہے اور ان کو زبان بھی عطا کرتا ہے۔

سراج اورنگ آبادی کی حیات اور شاعری پر غور کرتے ہوئے جو منفرد خصوصیات فوراً متوجہ کرتی ہیں ان کی تفصیل کچھ اس طرح ہے۔

سراج نے بہت لمبی عمر نہیں پائی تھی۔ اپنے مختصر عرصۂ حیات میں بھی وہ اپنی دو مختلف النوع شخصیتوں میں ایک فیصلہ کن شخصیت کی تلاش کرتے رہے۔ وہ شاعر تھے لیکن تیئیس چوبیس برس کی عمر میں انھوں نے شاعری ترک کر دی اور نہ صرف اپنے زمانے میں بلکہ بعد میں بھی وہ ایک خدا رسیدہ بزرگ، ایک صوفی، ایک تارک دنیا سمجھے گئے اور اسی حیثیت سے زیادہ مشہور ہوئے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری کے الفاظ ہیں: ”وہ روحانی کشف اور فیض جس کا تعلق ان کی زندگی سے تھا وہ اب عام دنیا کے لیے قصۂ ماضی بن گیا ہے، لیکن دوسرا روحانی سرچشمہ جو ان کے کلام کی صورت میں ہمارے پاس موجود ہے نہ معلوم کتنے دکھی دلوں کا سہارا ہے ـــــ اور نہ معلوم آئندہ کتنی نسلیں اس لازوال سرچشمے سے فیضیاب ہوتی رہیں گی۔“

سراج ترتیب و تدوین اور بے روح صنعت کاری کے شاعر نہیں ہیں۔ سراج فطری اظہار کے شاعر ہیں۔ شاعرانہ ردِ عمل اور روحانی میلانات کا تضاد ان کے ہاں شروع سے آخر تک موجود ہے، لیکن طبعاً ان کا ردِ عمل اکثر و بیشتر شاعرانہ نوعیت کا حامل ہے۔ حسنِ خیال اور لطفِ گفتار، جن کی طرف پروفیسر سروری نے اشارہ کیا ہے، سراج کے ہاں محض ذرائع آرائش و تزئین نہیں ہیں بلکہ حواس کی براہ راست برانگیختگی سے وجود میں آئے ہیں۔ وہ بصری تجربات کی تجسیم کاری بھی کرتے ہیں اور جذباتی تجربات کی بھی۔ وہ زلفِ گرہ دار کا ذکر بھی کرتے ہیں اور سرمۂ دیدۂ جاں کا بھی۔ وہ محبوب کا سراپا

بھی بیان کرتے ہیں اور یارِ بے نام ونشاں کا ہالۂ نور بھی۔ وہ حصولِ لذت کا خواب بھی دیکھتے ہیں اور دل کے لہو میں بھی غلطاں سے ہیں۔ ان کی مشہور مثنوی بوستانِ خیال ان سب مدارج میں سے گزرتی ہوئی پایۂ تکمیل تک پہنچتی ہے۔ شاعری پورے آدمی کا مطالبہ کرتی ہے اور سراج کا انسانی نفس چونکہ ان کے شاعر کے نفس سے بلند تر ہے اس لیے وہ بے شمار مماثلتوں کے باوجود دلی، میر اور غالب کے مقابلے میں کسی حد تک محتاط اور محدود نظر آتے ہیں۔

سراج کا احساس قناعت، تسلیم و رضا، سپردگی، بے نیازی، سوز و گداز، درد آگیں انداز اور دیگر محاسن جن کی طرف پروفیسر سروری نے اشارہ کیا ہے —— سب سراج کے روحانی جذب و کشف کے خصائص ہیں۔ ان کے ہاں بھرپور جسمانی اتصال شاید نہیں ہے' سراپا نگاری کم و بیش تصویر کشی تک محدود ہے اس لیے جب " برقِ جاں سوز" کے "سوزِ لذت" کا ذکر کرتے ہیں تو یقیناً اس روحانی تجربے کا ذکر کرتے ہیں جو بالآخر ان کے لیے منزلِ تکمیل ثابت ہوا۔ سراج خالص حسی تجربات کی نقش گری بھی کرتے ہیں اور ماورائی تجربات کا تخلیقی اظہار بھی۔ شاید تلاشِ حقیقت مجاز ہی کی وساطت سے ممکن ہے ؎

گر حقیقت کی سیر ہے خواہش
راہِ عشقِ مجاز لازم ہے

خالص حسی تجربہ سراج کے ہاں دلآویز بھی ہے اور رنگوں اور روشنیوں سے منور بھی ؎

ہوا شفق پوش باغ و صحرا محیط ہے رنگِ لالہ و گل
غبار گلگوں ہے آب رنگیں زمیں ہے سرخ اور ہوا شہابی

معاملاتِ عشق و خرد میں وہ عشق ہی کے حلقہ بگوش ہیں۔ رنگ و بو کی قدردانی کے باوجود اسیرِ اضطرابِ دل و جاں ہیں۔ سادگی بے ساختگی اور خودرفتگی کو تصنع، کاوش طرازی اور روحانی انجماد پر ترجیح دیتے ہیں۔

سراج اورنگ آبادی اور آج کے انسان کے درمیان کم وبیش صدیوں کا فاصلہ حائل ہے، لیکن سراج کے عہد اور ہمارے عہد کے کچھ عناصر مشترک ہیں۔ سراج کا عہد، بیجاپور اور گولکنڈہ کے اجڑنے کا دور تھا۔ "انھیں کی اینٹ پتھر سے دکن کا مغلیہ پایۂ تخت تعمیر ہوا، دوسرے لفظوں میں شائستگی اور علم وادب کا بے پناہ خزانہ صرف ہونے کے بعد اورنگ آباد تعمیر ہوا" اورنگ زیب کی مہم کی تہ میں جو مختلف وجوہ کارفرما تھیں ان میں سے دو خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مذہبی تعصب اور حدود سلطنت کی وسعت۔ عہدِ حاضر میں بھی تعصب، تشدد اور جسمانی وسعت انگیزی کی آرزو مسلسل کارفرما ہیں۔ اقدار کا انہدام بھی ہزاروں لاکھوں شہروں قصبوں کے تہذیبی عناصر کو اینٹ پتھر میں بدلنے کا سلسلہ ہے اور امن وسکون کے ہزار اعلان ناموں کے باوجود جاری ہے۔

سراج کے خالص حسی تجربات، رنگ ونور کے مناظر، زلف ورخسار، سراپائے محبوب سب زندہ وتابندہ ہیں سچ تو یہ ہے کہ سراج کے دائرۂ لفظیات کے مقابلے میں تین سو برس گزر جانے کے باوجود ہمارے عہد کی اردو شاعری کا دائرۂ لفظیات محدود ہے۔ اور ہم میں سے اکثر سادہ اسالیب سے ہٹ کر فارسی نژاد لفظیات کا سہارا لے رہے ہیں۔

اقدار کے انہدام کی صورتِ حال سے نپٹنے کی آج کے انسان کے سامنے دو صورتیں ہیں۔ احتجاج، اجتماعی احتجاج، اور انفرادی احتجاج ــــ اجتماعی احتجاج انقلاب ہی کا ایک اور نام ہے۔ ہمارے عہد کا سب سے بڑا انقلاب، انقلابِ روس تھا۔ موجودہ صورت حال انقلاب اور معکوس منفی انقلاب کا متصادم سلسلہ ہے جس میں سے نظری اور فکری بلندی اور برتری اور نصب العین کی پاکیزگی عنقا ہو چکی ہے۔ صرف کھوکھلے الفاظ باقی رہ گئے۔ حقیقی اجتماعی انقلاب شاید ذرائع ابلاغ کی عامیانہ یورش کی نذر ہو چکا ہے۔ اس کی روشنی شاید کہیں کہیں جزیروں میں باقی ہے۔

انفرادی احتجاج دروں بینی کے درونِ ذات کے سفر کے بعد جب منزل انکشاف پر پہنچتا ہے تو انتہائی ارفع قدروں کو جنم دیتا ہے۔ درد، سوز، گداز، احساس، قناعت، تسلیم ورضا، سپردگی، درد شناسی، برقِ جگر سوز کی روشنی۔ یہ وہ قدریں ہیں جو زندہ

و پائندہ ہیں۔ سراج کی بہترین متاعِ نور ہیں۔ ہمارا عہد شاید ان کے مکمل انہدام کے بعد مکمل دورِ وحشت کی طرف مراجعت کر جائے گا۔ یہ وہ مقام ہے جہاں اجتماعی احتجاج اور انفرادی احتجاج میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ صوفی، مجذوبِ حقیقی اور انقلابی شاید اس مقام پر ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے۔ سراج عشق کو عقل پر ترجیح دیتے ہیں۔ اقبال سرتاپا عشق کے شاعر ہیں۔ میر، غالب کم و بیش مکمل یعنی پورے آدمی ہیں اس لیے تمام تر تضادات پر شاعرانہ بصیرت سے حاوی ہیں۔ سراج اورنگ آبادی کی معنویت اردو شاعری کی مستحکم تہذیبی روایت کے تسلسل کی معنویت ہے۔ جذبۂ عشق، وارفتگی، خود رفتگی، تلاشِ وجود، تلاش جمال اور جشنِ جمال و وصال کا سلسلہ کسی مخصوص دور تک محدود نہیں ہے بلکہ یہ سلسلہ وقت کے فاصلوں سے ماورا زندہ و پائندہ ہے۔

سراج اورنگ آبادی کی معنویت اسی تہذیبی روایت کی شناخت ہے ۔

روشن ہے سبب عشق کے کیفیتِ عالم
آئینۂ دل ساغرِ جمشید ہوا ہے

اختر الایمان

کچھ باتیں اختر الایمان کی ذات کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہیں۔ مثلاً وہ نظم اور صرف نظم کے شاعر ہیں۔ بطور صنفِ سخن وہ غزل کو ایک "ماورائے امکاں" صنف سخن کے ذیل میں رکھتے ہیں۔ 'کلام منظوم' اور "ورسیفکیشن" کو ناپسند کرتے ہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔

اس بات میں قطعی کوئی شک نہیں کہ اختر الایمان نظم اور صرف نظم کے شاعر ہیں۔ غزل کے بارے میں ان کی رائے بعض لوگوں کی نظر میں یک طرفہ یا غیر معروضی ہے۔ 'کلام منظوم' اور 'ورسیفکیشن' کا جہاں تک تعلق ہے وہ 'آمد' کو چونکہ 'پہلے جملے' تک محدود کرنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کرتے، اس لیے غالباً کلام منظوم اور 'ورسیفکیشن کے بھی کچھ ایسے مخالف نہیں ہیں جس حد تک وہ اپنے بیانات میں اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے خیالات میں اور ایڈگر ایلن پو کے ان خیالات میں مماثلت کے کئی پہلو ہیں۔ جو پو نے اپنی نظم دی ریون THE RAVEN کے سلسلے میں اپنے مضمون دی فلاسفی آف کمپوزیشن THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION میں پیش کیے ہیں۔ مسئلہ کلام منظوم یا ورسیفکیشن کا نہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ تیار شدہ تحریر تخلیقی طور پر متحرک اور روشن ہوتی ہے یا نہیں۔

اختر الایمان اپنے تحریری بیانات اور ذاتی گفتگو میں کئی بار یہ بات دہرا چکے ہیں

کہ غالب کی غزل، غزل کا نقطۂ عروج تھا اور بعد کی غزل حاوی انداز میں محض سلسلۂ تکرار ہے (الفاظ میرے ہیں) میں اگرچہ غزل کا عاشق نہ ہونے کے باوجود خود بھی چند غزلیں لکھنے کا گناہ گار ہوں۔ لیکن میری غزل "ناپسندیدگی" یا "غزل دشمنی" صرف اس اعتراض تک محدود ہے کہ غزل میں منزل تکمیل پر بھی کلام منظوم، اور ورسیفکیشن سے ماورانہ جا سکنے کا خطرہ نسبتاً کچھ زیادہ ہی رہتا ہے۔ شاید اسی لیے نقطۂ عروج سے سرفراز ہونے کے بعد غزل چند مستثنیات کو چھوڑ کر منفرد تشخص سے محروم ہو گئی ہے اور سلسلۂ تکرار بن کر رہ گئی ہے۔

اردو شاعری کا بیشتر سرمایا چونکہ صنفِ غزل اور مماثل اصنافِ سخن پر مشتمل ہے۔ اس لیے غزل، اس کی ساخت، اس کی فضا اور اس کے اندازِ خرام کی ساحری کی مدافعت بھی کسی اردو شاعر کے لیے اتنی آسان نہیں ہے جیساکہ کچھ اردو شاعر سمجھتے ہیں۔ اس کی نیم وحشی، کشش اور دلآویزی اسی لیے جاری و ساری ہے۔

اخترالایمان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے میں نے محسوس کیا ہے کہ ان کی شاعری کے بارے میں بہت سی باتوں کو ان کے بیانات اور دیباچوں میں پیش کیے گئے خیالات سے آزاد ہو کر سمجھنے کی ضرورت ہے۔

اخترالایمان کچھ ایسے "غزل دشمن" بھی نہیں جیساکہ وہ اعلان کرتے ہیں۔ غزل کی ساخت اور غزل کی ساحری اور دلآویزی سے وہ بھی متاثر ہوئے ہیں۔ اخترالایمان کی کچھ نظمیں جو بہر حال نظموں ہی کے ذیل میں آتی ہیں، غزل کی ساخت کے اندازہ میں تعمیر کے عمل سے گزری ہیں۔ چند اقتباسات پیشِ خدمت ہیں:

مرنے دو مرنے والوں کو، غم کا شوق فراواں کیوں ہو
کس نے اپنا حال سُنا ہے ہم ہی کس کا درد بنا ہیں
یہ دنیا، یہ دنیا والے اپنی اپنی فکروں میں ہیں
اپنا اپنا توشہ سب کا، اپنی اپنی سب کی راہیں

وہ بھی مُردہ ہم بھی مردہ وہ آگے ہم پیچھے پیچھے
اپنے پاس دھرا ہی کیا ہے ننگے آنسو بھوکی آہیں

(سوگ)

کوئی جو رہتا ہے رہنے دو مصلحت کا شکار
چلو کہ جشن بہاراں منائیں گے سب یار
چلو نکھاریں گے اپنے لہو سے عارضِ گل
یہی ہے رسمِ وفا اور من چلوں کا شعار
جو زندگی میں ہے وہ زہر ہم ہی پی ڈالیں
چلو ہٹائیں گے پلکوں سے راستوں کے خار
یہاں تو سب ہی ستم دیدہ غم گزیدہ ہیں
کرے گا کون بھلا زخمہائے دل کا شمار

"شکستِ خواب"

چلو کہ آج رکھی جائے گی نہادِ چمن
چلو کہ آج بہت دوست آئیں گے سرِدار

(چلو کہ آج —)

'ترغیب' اور اس کے بعد 'تماشا'، 'سحر'، 'بیداد'۔ ایسی ہی مزید چند مثالیں ہیں جن کی ساخت غزل کی ساخت کے مماثل ہے۔ اخترالایمان کی بعض نظمیں 'مجموعہ قطعات' ہیں۔ بعض میں مربع، مخمس اور مسدس کی سی ترمیم شدہ ساختوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ اپنے بیشتر کلام میں اخترالایمان 'پابند نظم' کو ہی پیرایۂ اظہار کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ نظم معرا اور آزاد نظم کو ترجیحی طور پر انھوں نے 'سب رنگ'، 'بزدل'، 'ایک سیارہ'، 'نظم کی تلاش'، 'آثار قدیمہ'، 'میرا دوست ابوالہول'، 'وہیں ہماری تخلیق'، 'ہیمان'، 'راہِ فرار'، 'کالے سفید پروں والا پرندہ' اور 'میری ایک شام'، 'ترقی کی رفتار'، 'حمام بادگرد'، 'دن کا سفر'، 'گونگی عورت' اور 'نیا آہنگ' کے بعد کی کچھ نظموں میں قابلِ ذکر انداز میں اپنایا ہے۔

اخترالایمان کی نظموں کے ساتھ ایک خصوصیت جو بطورِ خاص وابستہ کی جاتی ہے وہ ان کی نفظیات ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اپنی بعض نظموں میں سامنے کے الفاظ، کھردرے الفاظ، عام بول چال کے الفاظ سے استفادہ کرتے ہیں اور بظاہر نثر میں فسونِ شعر جگا دیتے ہیں۔ لیکن میری ذاتی رائے میں وہ آرائشی مرصع الفاظ، اور غزل کے قبیلے کے الفاظ کے بھی کچھ ایسے دشمن نہیں ہیں جیسا کہ وہ خود اور ان کے بعض ناقدین ان کی شاعری کے تعلق سے اکثر کہتے ہیں۔ وہ فیض کی سی شائستہ کلاسیکی مرصع کاری کی زبان میں سیاسی افکار اور مقاصد کا اظہار تو نہیں کرتے، لیکن اپنے افکار کو ایسا ننگا برہنہ کر کے بھی نہیں پیش کرتے ہیں کہ شاعری ضمنی نثری شے بن کر رہ جائے۔ ان کی بعض نظمیں ہنگامی موضوعات کی نظمیں ہیں۔ اگرچہ ان میں سے بیشتر جسمانی حدود سے ماورا نکل جانے کے باعث اپنی ہنگامی نوعیت سے آزاد ہو گئی ہیں، لیکن ان میں بہر حال کچھ ایسی بھی ہیں جو محض نثری سطح پر رہ گئی ہیں۔

اخترالایمان کی شاعری کے مطالعے میں ناگزیر طور پر ان کی بعض نجی اور شخصی سوانحی تفصیلات اور ان کے وہ خیالات شامل ہو گئے، جن کا ذکر وہ اپنے مجموعہ ہائے کلام کے دیباچوں یا ذاتی گفتگو میں کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر اخترالایمان کی شاعری

کے اس حصے کو جس میں ان کی "نیند سے پہلے"، 'اظہار'، 'موت محرومی'، وداع،' فیصلہ' جیسی نظموں کے تعلق سے تھکن، 'موت'، طے شدہ انجام'، بے حسی، مایوسی کا احساس ملتا ہے۔ لوگ ان کی زندگی کے 'مشکل دور' سے منسوب کرتے ہیں۔ ان کی نظموں کے بعض کرداروں میں بھی بعض لوگ حقیقی کردار ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ میرناصر حسین شعری سطح پر بامعنی کردار بنا ہے یا نہیں۔ جیبیہ کون تھی، ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر کون تھا۔ ان سب سوالوں اور ان سے وابستہ کرداروں کی خوبی ان کی معنوی اور شعری نوعیت ہے۔

اختر الایمان کا شعری سفر اگرچہ ایک سطح پر ایسا تدریجی سفر محسوس ہوتا ہے جس میں ایک حد تک ایک مقام تک بار بار موت، تھکن، گھٹن، خوف، خدشوں اور اندیشوں کا ذکر ملتا ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ اختر الایمان نے ایک ایسا جہان تخلیق کیا ہے جس میں تمام متضاد و موافق مظاہرِ حیات و فطرت گھٹتے بڑھتے تناسب میں بہ یک وقت موجود ہیں جن کی طرف کچھ اشارے میں نے مندرجہ بالا سطور میں مختصراً کیے ہیں۔

انسانی معاشرے کی عصری صورتِ حال میں مخصوص عصری نوعیت کے تضاد اور تصادم بھی موجود ہیں۔ کچھ عصری مفاہمتیں بھی موجود ہیں۔ لیکن اسی عصری صورتِ حال میں انسانی صورتِ حال کی ساری نوعیتیں بھی موجود ہیں۔ اختر الایمان کا جو وصف انھیں ہم عصر شاعروں سے ممتاز کرتا ہے، وہ ان کا ذہنی آزادی کا رویہ ہے مذہب سے تاریخ سے، سیاسی نظریوں اور مفروضوں سے اور حصارِ وقت سے، بزدلانہ شرافت سے، جمود سے، تاریکی سے اور غلام روحوں کے کارواں سے۔ انسان جب ان سب سے آزاد ہونے کی کوشش کرتا ہے تو سب کچھ کھو کر اس کا اثاثہ کیا رہ جاتا ہے؟ ممکن ہے کچھ یادیں، کچھ آنسو، کچھ خواب، کچھ کیفیات، کچھ وابستگیاں، کچھ حسرتیں، کچھ نیکیاں، کچھ کشش انگیز ناکردہ گناہ اور کچھ آثارِ اثبات ہی اس کا اثاثہ ہیں اور زندگی کے تسلسل کا جواز ہیں۔ انسان کی زندگی کا ناگزیر انجام موت ہے۔

اشک بہہ جائیں گے آثارِ سحر سے پہلے
خون ہو جائیں ارمان سحر سے پہلے
سرد پڑ جائے گی بجھتی ہوئی آنکھوں کی پکار
گرد برسوں کی چھپا دے گی مرا جسم نزار
جاگتے جاگتے تھک جاؤں گا سو جاؤں گا

(نیند سے پہلے)

تیز ندی کی ہر اک موج تلاطم بردوش
چیخ اٹھتی ہے وہیں دور سے فانی فانی
کل بہالوں گی تجھے توڑ کے ساحل کی قیود
اور پھر گنبد و مینار بھی پانی پانی

(مسجد)

ذاتی انہدام، فعّال، مذہبی، تہذیبی، ثقافتی اداروں کا انہدام لیکن اس پورے کاروبارِ انہدام میں انسان ناگزیر موت کے تصور کے باوجود بہر حال قائم و برقرار ہے۔

غرض اک دور آتا ہے کبھی اک دور جاتا ہے
مگر میں دو اندھیروں میں ابھی تک ایستادہ ہوں
مرے تاریک پہلو میں بہت افعی خراماں ہیں
نہ توشہ ہوں، نہ راہی ہوں، نہ منزل ہوں نہ جادہ ہوں

(پرانی فصیل)

یہ انسان جو نہ توشہ ہے نہ راہی ہے نہ منزل ہے نہ جادہ ہے، کچھ ایسا بے بس بھی نہیں ہے۔

پھر مرا خون مچلتا ہے ارادے بن کر
پھر کوئی منزلِ دشوار بلاتی ہے مجھے

پھر کہیں دشت و جبل ڈھونڈ رہے ہیں مجھ کو
پھر کہیں دُور سے آواز سی آتی ہے مجھے
اُڑ چلا اوس کے مانند ستاروں کا ہجوم
آج میں تیرے شبستاں سے چلا جاؤں گا

(وداع)

دُور کی آواز پل پل نیا روپ بھرتی زندگی کی ہے یا ان ستاروں کی ہے جن کو چھونے کی کوشش میں، راہ میں سانس اُکھڑ جاتی ہے، لیکن اخترالایمان کا اس صورتِ حال کے تئیں ردِ عمل ایک سطح پر جواری کا اور دوسری طرف پگڈنڈی پر کھڑے ایک انسان کا ہے جو اشیا کی ارضی نوعیتوں کے ماورا جاننے اور سمجھنے کی کوشش کر رہا ہے۔

ایک ہی بازی، ایک ہی بازی کوئی بیٹھا کھیلتا ہے
تن کے کپڑے، سر کی پگڑی، یہ بازی اپنانی ہے
ہم چشموں میں بات رہے گی، مایا تو آنی جانی ہے
ہار بھی تیری ہار نہیں ہے من کو من ہی سمجھاتا ہے

(جواری)

ایک حسینہ درماندہ سی بے بس تنہا دیکھ رہی ہے
جیون کی پگڈنڈی یوں ہی تاریکی میں بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے
راہ کے پیچ و خم میں کوئی راہی اُلجھا دیکھ رہی ہے

(پگڈنڈی)

تخلیقی ردِ عمل کی ان کیفیات سے گزرتے ہوئے اخترالایمان بیک وقت بازیافت کے مسلسل عمل میں ہیں۔ اپنی بازیافت، اپنے اعتقادات کی بازیافت وابستگیوں اور یادوں کی بازیافت اور ایک پورے وجود کی بازیافت جو مسلسل اور متواتر زندگ

کا علامیہ ہے۔ بعض لوگ (جن میں کسی حد تک وزیر آغا بھی شامل ہیں) اس رویّے کو ذہنی مراجعت سے تعبیر کرتے ہیں۔ لیکن حق بات یہ ہے کہ اخترالایمان اس آباد خرابے کی پُر اضطراب سیاحت کے تجربے میں پُرخطر دریافت اور بازیافت میں قطعی طور پر محض تضیعِ اوقات کے مقصد سے نہیں اُلجھے بلکہ وہ مختلف مدارج کے حوالے سے ایک ایسا نیا جہانِ معنی تخلیق کرنا چاہتے ہیں جو کبھی لا معنویت کا شکار نہیں ہوسکتا۔ انسانی رشتوں کے بحران میں چھوٹی چھوٹی انسانی وابستگیوں کی ٹھیک وہی اہمیت ہے جو دشت و جبل میں نخلستان کی یا سمندر میں جزیرے کی ہوتی ہے۔ انسانی تجربات میں ایک تجربہ غیر متوقع خوشی کا بھی ہے۔ یہ غیر متوقع خوشی کا تجربہ اسی نخلستان یا اسی جزیرے سے وابستہ ہے۔

دیارِ غیر میں کوئی جہاں نہ اپنا ہو
شدید کرب کی گھڑیاں گزار چکنے پر
کچھ اتفاق ہو ایسا کہ ایک شام کہیں
کسی اک ایسی جگہ سے ہو یونہی میرا گزر
جہاں ہجوم گریزاں میں تم نظر آؤ
اور ایک ایک کو حیرت سے دیکھتا رہ جائے

(اتفاق)

اخترالایمان کے ہاں وابستگیوں کا ذکر ایک سحر کارانہ حُسن اور نغمگی لیے ہوئے ہے:

نقرئی گھنٹیاں سی بجتی ہیں
دھیمی آواز میرے کانوں میں
دُور سے آرہی ہو تم شاید
بھولے بسرے ہوئے زمانوں میں

اپنی میری شرارتیں شکوے
یاد کر کر کے ہنس رہی ہو کہیں

(دُور کی آواز)

اخترالایمان کے کرداروں میں جہاں میر ناصر حسین، حبیبہ اور ایک لڑکا ہیں وہاں ان کی نظم "سب رنگ" کے کرداروں میں ایک گدھا، ایک سانپ، ایک بندر، ایک گینڈا اور کچھ دیگر جانور بھی شامل ہیں، جو آہنگ کے زیر و بم میں پوری انسانی صورتِ حال پر، اس کے تضادات پر، عصری سیاست پر معنوی تبصرہ کرتے ہیں۔ گہرے نیلے بسیط و بلند آسمان تک کاروبارِ حیات جاری ہے، لیکن اس کاروبارِ حیات میں عالمِ افراط و تفریط میں انسان کا اندوختہ کیا ہے؟ اخترالایمان کے نزدیک یہ انسان کی زخمی محبت ہے۔

گہرا نیلا بسیط و بلند آسماں
اتنا خاموش ٹھہرا ہوا پُرسکوں
اس طرح دیکھتا ہے مجھے جیسے میں
اپنے گلّے سے بچھڑی ہوئی بھیڑ ہوں
تم کہاں ہو مری روح کی روشنی
تم کو کہتی تھی یہ درد پائندہ ہے
تم کہاں ہو بہشتِ نگہ دہر من
تم سے اب تک مری داستاں زندہ ہے
تم کہاں ہو مرے راستوں کے دیے
بجھ گئے پھر بھی ہر چیز تابندہ ہے
ہیں ملوں کارخانوں کے بوجھل دھوئیں
قحبہ خانوں کی مغموم تابندگی
کاہنوں کی محبت کا فضلہ جسے

رب موجود و معدوم نے بخش دی
دائمی زندگی میں تمہارے لیے
عہدِ فاروں کی گیر اور دارے
اپنی زخمی محبت بچا لایا ہوں

(اندوختہ)

مفاہمت میں سگریٹ کا دھواں اور جسمانی تفنّن شامل تھا۔ لیکن عامیانہ پن کے پورے ماحول میں وہ صورتیں، وہ چہرے، وہ رشتے، وہ جذبے سب زندہ تھے جو اخترالایمان کے ہاں ایک ایسے انسان کا تصوّر خلق کرتے ہیں جو اپنے تمام گناہوں پر نادم ہے۔ وہ نظامِ کائنات کے تمام مظاہرِ حیات کی شکل میں دنیا میں آیا تو اس نے اس زمین کو تابندگی و تازگی، متاعِ حسن سے سرفراز کیا۔ لیکن جب بطور انسان پیدا ہوا تو اس زمین کو آلودہ کرکے رکھ دیا۔ ’کفارہ‘ میں اخترالایمان نے جس انسان کا تصور پیش کیا ہے، وہ اعتراف اور پچھتاوے کے فیضِ توسط سے ایک ارفع انسانی فکر کا پیکر بن جاتا ہے۔ وہ نثری سطح پر اگرچہ ضبط تولید اور کم آبادی، سوت کی دکانوں اور طعام خانوں کی باتیں کرتا ہے، لیکن بنیادی طور پر اس پرندے کی طرح ہے جو بار بار اپنا گیت دہراتا ہے۔ یہ انسان ’ایک لڑکا‘ ہے۔ جو مظاہرِ فطرت میں بھی ٹھیک اسی طرح شامل ہے جیسے وہ ارضی زندگی کی مصروفیات میں۔ یہ لڑکا آلودگیوں کی یلغار میں ایک موجِ طاہر کی طرح، ایک موجِ نور کی طرح ہر انسان کا ہم سفر ہے۔ ہم سب اس لڑکے سے شناسا ہیں۔ لیکن ہاؤ ہو کے درمیان کسی مقام پر اس سے بچھڑ گئے ہیں یہ لڑکا مجسم زندگی ہے۔ مجسم تسلسل اور تواتر ہے۔ زندگی کی ازلی اور ابدی جاری و ساری نوعیت کا غماز ہے۔ اس کا تحرک آمیز پیکر ہے، جو پورے مظاہر کائنات میں نہ صرف ہم سب کا، اخترالایمان کا پیچھا کرتا رہتا ہے بلکہ ہم سے متواتر پوچھتا رہتا ہے کہ تم کون ہو؟ اس لڑکے میں بہ یک وقت اوائل عمر کی بے ساختگی، تازہ نظری اور ارفع جہت استفسار ہے۔ ایک لڑکا اس لیے بڑی نظم ہے کیوں کہ

یہ تجسیم کاری سے وہ عظیم کارنامہ سرانجام دیتی ہے جو لاکھ بیانات بھی نہیں کر سکتے ہیں۔
اختر الایمان ارضی مشاہدے اور ارضی تفصیل کا ہر قدم پر استعمال کرتے رہے ہیں۔
ریگذنڈی، جواری، میر ناصر حسین، ڈاسنہ اسٹیشن، اور بیٹے نے کہا، پکنک سب
ارضی تفصیل کو ارفع شعری جہت عطا کرنے کی کامیاب مثالیں ہیں۔ بعض آزاد نظموں
میں ان کا انداز، جزئیات و تفصیلات پیش کرنے کے سلسلے میں خالصتاً نثری ہے۔
کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام، میں کہانی کا سا انداز ہے اور پیرایۂ
اظہار نثری طرز کا ہے۔ (اختر الایمان نے یہ انداز اپنی کئی دوسری نظموں میں بھی برتا ہے)
لیکن وہ ایک لڑکا ہو یا کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام اختر الایمان
ہر نظم میں ایک ارفع جہانِ معنی تخلیق کرتے ہیں۔

مجھے اک لڑکا آوارہ منش آزاد سیلانی
مجھے اک لڑکا جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے یوں لگتا ہے جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہمزاد ہے، ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اُسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے، جیسے میں مفرور ملزم ہوں
یہ مجھ سے پوچھتا ہے اختر الایمان تم ہی ہو؟

(ایک لڑکا)

پھولوں کی خوشبو سے کیا کیا یاد آتا ہے
چوک میں جس دن پھول پڑے سڑتے تھے
خونی دروازے پر شہزادوں کی پھانسی کا اعلان ہوا تھا
یہ دنیا لمحہ جیتی ہے
دلّی کی گلیاں ویسی ہی آباد شاد ہیں سب
دن تو کالے پر والے بگلے ہیں

جو سب لمحوں کو
اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں
چاروں جانب رنگ رنگ کے جھنڈے اُڑتے ہیں۔
سب کی جیبوں میں انسانوں کے دُکھ درد کا درماں
خوشیوں کا نسخہ بندھا پڑا ہے
لیکن ایسا کیوں ہے ؟
جب نسخہ کھلتا ہے
۱۸۵۷ء جاتا ہے
۱۹۴۷ء آجاتا ہے

(کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام)

عصری معاشرہ ، بڑے شہر، تشدّد، دہشت، عامیانہ پن، ظلم و استبداد، شکست وریخت۔ ان سب کی تصویریں، ان سے وابستہ الفاظ استعارے، علامتیں، پیکر، ڈرامائی صورتیں ــــ اخترالایمان کے ہاں مواد، شعری ردّعمل، شعری حصول کے مختلف پہلوؤں کے روپ میں ایک پورے جہانِ رنگ و بو کی طرح موجود ہے۔ علیحدگی، تنہائی افسردگی، احساسِ مرگ، احساسِ زیاں، وابستگی، عدم وابستگی، امید و بیم ــــــ سب کچھ موجود ہے۔ لیکن اخترالایمان اپنے تخلیقی سفر میں رفتہ رفتہ ایک ایسی رفعتِ فکر سے سرفراز ہوتے گئے ہیں جو اعلان، بیان اور طے شدہ پروگرام کی صورت میں تو بہت سے ہم عصر شعراء کے لیے مفید ثابت ہوئی ہے، لیکن تخلیقی تجسیم کی صورت میں صرف چند شاعروں کے حصّے میں آئی ہے۔ اخترالایمان کا نام جن میں سرِفہرست ہے۔

'زمین زمین' میں شامل نظموں اور بعد کی نظموں میں اخترالایمان ایک بار پھر مقابلتاً زیادہ منضبط اظہار اور اسلوب کی طرف راغب ہو گئے ہیں۔ لیکن احساس کی سطح پر ان کے اندر بند کمرے کا انسان ادھورے خواب، جواں مرگ خواہشیں،

جذبے، بغاوتوں کے علم، خوشی، ملال کے غم دیدہ، غم ربا قصّے، کفارہ ادا کرنے کا احساس لیے آج بھی اسی جذباتی، فکری اور روحانی طہارت کا اظہار کرتا ہے۔ جوان کی شخصیت کو ہمیشہ کچھ اس انداز سے منوّر کیے ہوئے تھی۔

ارض سبز و سیہ، ابیض و سُرخ سے
میں گزرتا ہوا جاؤں گا، کوئی ہے
کوئی ہے ہم سفر میرا، کوئی نہیں
اس مسافت میں رہ رہ کے لپٹی تھی جو
میں نے وہ خاک بھی پاؤں سے جھاڑ دی
جو تمہارا تھا میں نے تمہیں دے دیا
اور جو جس کا ہو مجھ سے لے لے ابھی
کل نہ کہنا مری بات میں کھوٹ تھا
کل نہ کہنا مری ذات آلودہ تھی

(اتمام سفر سے پہلے کا پڑاؤ)

مجھے اچھی طرح یاد ہے آج سے کئی برس پہلے جب یہ نظم پہلے پہل کسی ادبی جریدے میں شائع ہوئی تھی تو اس کے نیچے یہ الفاظ درج تھے۔ ’نا تمام‘ غالباً اس کا کوئی عنوان بھی نہیں تھا، لیکن آج جب میں یہ نظم پڑھتا ہوں تو یہ نظم نہ تو مجھے اخترالایمان کے تعلق سے نا تمام محسوس ہوتی ہے اور نہ ہی اپنے تعلق سے۔۔ ۔۔۔ مجھے اس کے عنوان کی بھی کوئی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ یہ تو اپنے آپ میں اخترالایمان کی، اخترالایمان کے حقیقی انسان کی تجسیم ہے۔

وزیر آغا

آلڈس ہکسلے (AULDUS HUXLEY) نے اپنے مضامین میں بہت سے متنازعہ فیہ مسائل اٹھائے ہیں۔ اور ان پر اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے کم و بیش ہمیشہ انتہائی فکر انگیز، سلاسل سے آزاد، غیر روایتی انداز نظر اور طرز اظہار کا ثبوت دیا ہے۔ میرا ذہن اکثر ہکسلے کے دو مضامین کی جانب خاص طور پر لوٹ کر جاتا ہے۔ پہلا مضمون "المیہ اور پورا سچ" TRAGEDY AND THE WHOLE TRUTH ہے اس مضمون میں ہومر کی اوڈیسی کے حوالے سے ایک واقعے کا بیان ہے۔ وہ واقعہ کچھ اس طرح ہے۔ بحری مہمات کے خطرناک تواتر سے گزرتے ہوئے ایک مرحلے پر جب ہومر کے ہیرو اوڈیسس کے چھ بہادر جانباز ساتھی سیلا (SCYLLA) کے جبڑوں کی نذر ہوگئے تو اوڈیسس اور اس کے باقی ماندہ رفیق سسلی کے ساحل پر اترے۔ رات بھر آرام کرنے کے لیے۔ اگرچہ سب لوگ افسردہ و رنجیدہ تھے انھوں نے بڑی مہارت سے رات کا کھانا تیار کیا۔ سب نے مل کر کھایا اور جب وہ بھوک اور پیاس کی تشفی کر چکے تو انھوں نے اپنے بچھڑے ہوئے رفیقوں کو یاد کیا۔ ان کے آنکھوں سے بے اختیار آنسو امڈ پڑے۔ اور جب وہ وفور غم سے نڈھال ہوگئے تو غنودگی نے رفتہ رفتہ ان کو بے بس کر دیا۔ بالآخر ان کی آنکھ لگ گئی اور وہ گہری نیند سو گئے۔

اسی مضمون میں ایک اور واقعے کا ذکر ہے اس واقعے کا تعلق فیلڈنگ کے ناول

ٹام جانز TOM JONES سے ہے۔ ٹام جانز TOM JONES میں ایک کردار ہے سوفی
ویس ٹرن (SOPLY WESTERN) ہکسلے کا کہنا ہے کہ یہ کردار فیلڈنگ کو بہت
عزیز تھا، کہا جاتا ہے اس کردار کی وساطت سے فیلڈنگ نے اپنی پہلی بیوی (جسے
وہ بہت پسند کرتا تھا) ہی کی تصویر کشی کی تھی۔ اس دل بستگی کے باوجود فیلڈنگ
نے سوفی ویس ٹرن کو سر تا بہ قدم "مجسم پاکیزہ" کا روپ دینے کی کوئی کوشش نہیں کی۔
سوفی سرِ رہ گزر حادثۃً اس گھوڑے پر سے گر پڑی جس پر سوار وہ جا رہی تھی۔ اس عمل
میں اس کے خوب صورت جسم کے وہ حصے برہنہ ہو گئے جو دھڑ سے نیچے ہوتے ہیں بر سرِ
پر کھڑے تماشائیوں کو اس کی مدد کرنے کا خیال کچھ دیر سے آیا فوری طور پر وہ محظوظ
ہوئے۔ ان میں سے کچھ مسکرا دیئے اور کچھ دل کھول کر ہنس دیئے۔ اس پورے وقفے
میں سوفی شرم سے پانی پانی ہوتی گئی۔

ہکسلے کا دوسرا مضمون جو مجھے اکثر یاد آتا ہے "ورڈز ورتھ منطقہ حارہ میں"
WORDS WORTH IN TROPICS ہم سب ورڈز ورتھ کو عظیم شاعر فطرت کے نام سے یاد
کرتے ہیں۔ ہکسلے کا خیال ہے کہ ورڈز ورتھ نے چونکہ فطرت کا تہذیب یافتہ رُوپ ہی
دیکھا تھا اس لیے اس نے فطرت کی تصویر کشی میں صرف انھیں محفوظ عناصر کا ذکر کیا ہے
جن سے انسان کوئی خطرہ محسوس نہیں کرتا۔ ورنہ سچ تو یہ ہے کہ فطرت کا ایک مخاصمانہ
بہیمانہ روپ بھی ہے۔ پورے سچ میں فطرت کے ہمدردانہ روپ کے ساتھ ساتھ
اس کا مخاصمانہ روپ بھی شامل ہے۔ ہکسلے کے خیال میں اسی بنا پر فطرت کا وحدت
الوجودی (PANTHEISTIC) تصور غیر حقیقی اور مصنوعی ہے۔

میں سمجھتا ہوں سلیم احمد کے حوالے سے ہم لوگ جس 'پورے آدمی' کا ذکر کرتے
ہیں اور وہ پورا سچ جس کا ذکر ہکسلے اپنے مضامین میں کرتا ہے۔ ایک ہی رویے
کی جانب ہماری رہنمائی کرتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ زندگی کا ہر یک رُخی تصور نامکمل
ہے۔ صحیح تصور زندگی کی کثیر الجہتی اور ہمہ گیری کا تصور ہے۔

وزیر آغا کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت میں مختلف النوع کیفیات کے ہجوم

سے گزرتا ہوں۔ کئی قسموں کے سوالات میرے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں۔ ہر شاعر اور فنکار کی تخلیقی کائنات کے آئینے میں انسان کا تصور ابھرتا ہے۔ گوئٹے، دانتے، اقبال سب کے ہاں انسان کا ایک تصور کار فرما ہے، بعض اوقات محرک کے طور پر بعض اوقات حاصلِ عمل کے طور پر بعض اوقات نصب العین کی فتح و شکست کے علامیہ کے طور پر۔ ذرائع ابلاغ کی یورش کے اس دور میں جزوی ردِ عمل کی سطح پر جینے والا فنکار شاید کسی حد تک محض ایک سہو زمانی (ANACHRONISM) ہے وگرنہ سچ تو یہ ہے کہ محدود خانہ بندیاں جسمانی تحفظ کے امکان کی تو کسی حد تک ضامن ہو سکتی ہیں لیکن فکری ذہنی اور روحانی سیرابی کی کوئی امید نہیں پیدا کر سکتیں!

وزیر آغا کی شاعری کا بنیادی نقط میری دانست میں ان کی آزاد روی ہے۔ فطرت، سماج، مذہب، جسم اور پھر پوری کائنات۔ اسالیب، لفظیات آہنگ کا انتخاب، غزل، نظم، انشائیہ، تنقید۔ وزیر آغا کی پوری شخصیت ہر لمحہ تازہ کار ہزار جہت ردّ عمل کی شخصیت ہے۔ اس میں بیک وقت خالص جسمانی ردّ عمل سے لے کر جذباتی، روحانی، وجودیاتی ردِ عمل تک۔ تمامتر صورتیں، تمام تر عوامل سرگرم کار ہیں۔ سماجی جانور کا رتبہ اختیار کرنے کے عمل میں انسان مختلف مدارج سے گزرا ہے (یہ عمل جاری ہے) تسخیر فطرت، سماجی تنظیم تہذیبی سفر کے مراحل، وجود کی بازیافت۔ متوقع انہدام۔ وزیر آغا اگر صرف کتابی دلچسپیوں تک محدود ہوتے تو شاید تنقیدی اظہار سے مطمئن ہو جاتے۔ وزیر آغا کا مسئلہ چونکہ تخلیقی اظہار کا مسئلہ ہے اس لیے مسلسل شکست وریخت، مسلسل تجدید، مسلسل بازیافت کا مسئلہ ہے۔ رشتوں کی تلاش کا مسئلہ ہے۔

میں وزیر آغا کے ردِ عمل کی کچھ صورتوں کا ذکر بہر حال تفصیل سے کرنا چاہتا ہوں وزیر آغا کا انسان ہر قدم پر ایک متضاد متصادم صورت حال سے نبرد آزما ہے۔ فطرت کا روپ بیک وقت ہمدردانہ بھی ہے اور مخاصمانہ بھی۔ سماج تہذیب مذہب نے انسان کی مثبت نشوونما کو بھی فروغ دیا اور منفی عناصر کو بھی مائل تخریب کیا ہے۔

وزیر آغا کے ہاں توازن کی تہذیبی صورت محض ایک عارضی لمحۂ سکون کی صورت ہیں اجاگر ہوتی ہے اور پھر یکایک منقلب ہو جاتی ہے "شام اور سائے" کی کئی نظموں ہیں خاص طور پر۔ اجنبی، "اعراف" اور "جنگل" ہیں یقینی طور پر وزیر آغا کا انسان ایک مخاصمانہ قوت سے نبرد آزما ہے۔

ملگجی سی روشنی میں ایک پیڑ
کانپتی انگلی سے مجھ پہ خندہ زن
آسماں پر دائرے کے روپ میں
چیختے روتے ہوئے بھوکے پرند
دم بہ دم مجھ پر جھپٹتے مردہ خور

(اجنبی)

کبڑے پیڑوں کے جنگل ہیں
پتوں کی کالی دیواریں
دیواروں ہیں لاکھوں روزن
روزن آنکھیں ہیں جنگل کی
وحشی آنکھیں ہیں جنگل کی

(جنگل)

کہیں دور۔ دھرتی کی پچکی ہوئی جلد سے
کالے، گنجان جنگل نکل کر
ہر اک چیز کو اپنے سایوں سے ڈھانپیں
بپھرتی ہوئی ندّیوں، وحشی آنکھوں، دھوئیں کے
سندیسوں کو
کالی ردائیں چھپائیں
بڑی دور تک اپنی پرچھائیوں سے

انوکھا سا اک خوف پھیلاتے جائیں
گھنے گہرے پتوں میں ڈھکے ہوئے جسم پر
کالی رنگت نچھاور کریں
خون کے کھولنے کا تماشا دکھائیں

(اعراف)

فطرت کا یہ روپ نہ تو ہمدردانہ ہے اور نہ ہی ورڈزورتھ کے انداز میں PANTHEISTIC وحدت الوجودی ۔ تہذیبی عوامل کا ذکر کرتے ہوئے بھی وزیر آغا پہلی سطح پر فطرت کے مخاصمانہ روپ کی ہی منظر کشی کرتے ہیں لیکن چونکہ وہ محض یک رخی بیانیہ منظر نگاری کے شاعر نہیں ہیں اس لیے اکثر و بیشتر تصادموں کے مرحلوں میں توازن کی صورتیں تلاش کرتے ہیں ۔ توازن کی یہ صورت " بات " میں بھی موجود ہے اور " تہذیب " میں بھی ۔ نظم " بات " میں عناصر کی سطح پر بات کا روپ مکمل طور پر برہنہ روپ ہے ۔ تہذیبی سطح پر بات کا روپ گھونگھٹ میں لپٹی ہوئی دلہن کا روپ ہے اور صورت حال کی IRONY یہ ہے کہ برہنہ غیر لباس آلود بات نے جس مقام پر تہذیبی روپ اختیار کیا سارے عالم پر بے بس سی ایک خاموشی چھا چکی تھی ۔

دل کی بات بھٹکتے قدموں لب کی منڈیر پہ آئی
تاریکی میں رہتی تھی برسوں سورج سے گھبرائی
چندھیائی آنکھوں کو مل کر لی اس نے انگڑائی

لب کی منڈیر سے لگ کر اس نے سنا انوکھا شور
اور پھر یک دم مڑ کر اس نے دیکھا اپنی اور
ننگی گردن ، ننگی باہیں، ننگی اک اک پور

لب کی منڈیر سے ہٹ گئی فوراً نظروں سے شرمائی
سارے عالم پر بے بس سی اک خاموشی چھائی
پھر نکلی تو بھاری گھونگھٹ جیسے دلہن آئی

(بات)

کائنات کے تعلق سے انسان کے سامنے کون کون سے رستے ہیں۔ مکمل تسخیر کائنات مکمل تسخیر کے عدم امکان کی صورت میں جزوی اور بتدریج ترقی افزوں تسخیر کی کوشش۔ عناصر فطرت کے ساتھ لمحاتی مفاہمت اور ترسیل۔ فطرت کے مخاصمانہ روپ کے سامنے دو زانو ہونے کا جذبہ یا پھر مکمل شکست کی قبولیت اور مکمل سپردگی کا جذبہ۔ اس تمام سلسلے میں متوقع اور غیر متوقع خطرات کا شعور وادراک۔ ؟ وزیر آغا اپنے شعری سفر میں ان سب تجربات میں ہمیں شریک رکھتے ہیں۔ وزیر آغا اپنے پورے سفر میں کسی منزل پر کسی ساکت نقطے یا انجماد کے شاعر نہیں ہے۔ بجھتے ستاروں جلتے ہوئے جنگلوں کے درمیان بھی وہ تجربۂ وجود تحرک اور تمازت کی وساطت سے کرنا چاہتے ہیں۔ تہذیبی عمل متصادم عناصر کی یورشوں کا عمل ہے اور تمام تر خطرات کے باوجود مسلسل آویزش کا عمل ہے۔ وزیر آغا کے ہاں تہذیب یعنی گھونگھٹ میں لپٹی ہوئی دلہن۔ ہر لمحہ تخریبی عناصر کی یلغار میں ... ہے۔ شاید یہی صورت حال مذہب کے تہذیبی عناصر کی ہے۔

چمکتے ہوئے قمقمے بجھ گئے دفعتاً
چاند غوطہ لگا کر
گھنے تند بادل کے سینے میں اترا
نم آلودہ غاروں، سیہ گھاٹیوں سے پر اسرار سائے
ہزاروں برس کی تجلّی سے چندھیائی آنکھوں کو ملتے
سیہ موٹے ہونٹوں پہ کالی سی اک مسکراہٹ سجائے

خنک تیز جھونکوں کے مانند
لہرا کے اٹھے
چٹانوں سے کودے
درختوں سے کھمبوں سے اترے
جھکی ٹین کی چھت سے پھسلے
بچھی رہ گزر پر ہر اک سمت ناچے
بھیانک سا اک قہقہہ بن کے چیخے
سیہ ناخنوں، لمبے دانتوں، مڑے تیز پنجوں سے ہر شے پہ جھپٹے
کبھی اس سے لپٹے، کبھی اس سے لپٹے
بڑی دیر تک تند بادل کی صورت گرجتے پھرے

(تہذیب)

وزیر آغا خالص جسمانی، حیاتی تجربے کی شاعر نہیں ہیں اور نہ ہی براہ راست بیان کے (اگرچہ وہ بعض اوقات ٹھوس تفصیل اور تجرید کا امتزاج روا رکھتے ہیں) لیکن وہ وجود کا ارفع تجربہ کرنے سے پہلے جسم سے مکمل طور پر روشناس ہونا چاہتے ہیں۔ لذّت کوشی کی حد تک تو شاید نہیں لیکن نشاط و انبساط کی حد تک بہر حال!! زیر زمیں دکھ کے ہم سفر احساس کے ساتھ۔ جسم کی محدودیت اور جسم کی بساط ماورائت کے امکان کے ساتھ۔ جسم ــ خوشبوؤں رنگوں روشنیوں کا محور بھی ہے اور گرم تعفّن کا بھی۔

میں نرم خوشبو کا ایک پیکر
ہوا کے جھونکے کا ہم سفر تھا
اور اب میں بوجھل سی گرم خوشبو میں
گرم بدبو میں ڈھل چکا ہوں
میں آج اک جسم بن چکا ہوں۔

(جسم)

وزیر آغا اکثر ہوا کے جھونکے کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن لمحہ موجود کے اس مقام پر جہاں وہ تعفن کا تجربہ کرتے ہیں ان کے ہاں انتہائی پرزور آرزوئے آزادی جنم لیتی ہے ـــــ جسم سے رہائی۔ سماجی سلاسل سے رہائی، روایت سے رہائی۔ دکھ کے تجربے کا اظہار وہ اس طرح کرتے ہیں کہ یہ دکھ بظاہر کس قدر نرم رو، کس قدر معصوم لگتا ہے لیکن جب یہ رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے تو ساری دنیا تاریک ہو جاتی ہے۔

نغمے کی گونج سانس کے سرگم میں مل گئی
گردوں سے چند اوس کی بوندیں ٹپک پڑیں
تاروں کی ہانپتی ہوئی بارات ڈھل گئی
بوڑھی گلی میں دھیرے سے چپ خیمہ زن ہوئی
کھڑکی کی آنکھ کیا بجھی، دنیا بدل گئی
دکھ اوٹ سے کواڑ کی میری طرف بڑھا
بھیگی ہوئی نظر سے مجھے گھورنے لگا۔

وزیر آغا اپنے شعری سفر کے مرکزی مقام پر اکثر اوقات تجربۂ وجود کی اس کھڑکی کی تلاش میں ہیں جو بیک وقت انہیں وابستگی کی حسرتیں بھی عطا کرے اور ماورائیت کی متاعِ بے بہا سے سرفراز بھی کرے۔ وہ اپنے سفر کے ہر مقام پر تجربۂ وجود کی مختلف لو عیتوں مختلف صورتوں اور مختلف امکانات کی دریافت اور ان کی انفرادی شناخت میں دل و جان سے منہمک نظر آتے ہیں۔ وہ ہر مقام پر ہنگامۂ زیست کے عین وسط میں ہیں۔ ان کے چاروں طرف ننگی چیختی آوازوں کا شور ہے۔ نا معلوم فاصلوں، وسعتوں اور پُر اسرار سربستہ جہانوں کا سلسلہ ہے۔ دکھ کا گہرا ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر ہے۔ کنارہ کشی، خود بینی دروں بینی، لذت کوشی مراجعت، فرد انشینی، تشدد، احتجاج کون سی کھڑکی کہاں ہے اور کب کھلے گی۔ کون سا انقلاب کب آئے گا اور کب احیائے اقدار کے عروج سے گزر کر ایک پھر تعفن اور انجماد

میں غرق ہو کر رہ جائے گا۔ وزیر آغا کے ہاں وجودی تجربے کا اظہار اکثر و بیشتر شعلگی اور آتش زدگی کے تجربے کا اظہار ہے۔ سمندر سے، عناصر سے ہم کنار، ہم کلام ہم آہنگ ہونے کے تجربے کا اظہار ہے۔ خطرات کی وجودیاتی انہدام کاری کا اظہار ہے۔ وزیر آغا کے وجودیاتی تجربے کی نوعیت مجید امجد کی " جست " سے اس انداز سے مختلف ہے کہ مجید امجد مقامات کرب سے ایک ہی جست میں گزر جانا چاہتے ہیں جب کہ وزیر آغا دوران تحمل کی برہمی اور آتش زدگی سے گزرنا چاہتے ہیں۔ اور سفر کی انتہا تک گزرنا چاہتے ہیں۔ یہ صورت حال یاس و امید یا قید و نجات کی نہیں ہے۔ مکمل تیز رفتار برق صفت آتشیں موج برہنہ کی یلغار کی ہے۔ شاید کسی حد تک نطشے اور کارل جیسپرز کے وجودیاتی تجربات کے قرب و جوار میں۔

ایک ننگی چیختی آواز
پھر چابک کا شور
کھڑکھڑاتے زنگ آلودہ سے پہیوں کی صدا
اور میں آواز کے آگے جتا
میری آنکھوں پر نقاب
میرے منہ میں خاردار آہن کی جیب
میرے بازو
سخت چمڑے کے سیہ رسّوں کے
برہم جال میں جکڑے ہوئے
اور میرے سُم
میرے چاروں رفیق
گھاٹیوں سے پتھروں سے بے خطر
خندقوں سے بے نیاز

(ڈھلوان)

بادل اوڑھ کے آجاؤں
برکھا بن کر برس پڑوں
سیپ میں اتروں
گھاس پہ بکھروں
پھول کے مکھ پر چمک اٹھوں
پر تولوں
اڑتے اڑتے
دودھیا کونجوں کے دھاگے میں
موتی بن کر دمک اٹھوں
تھک جاؤں
آنسو کی اک بوند میں ڈھل کر
پلکوں سے آکاش کی ٹپکوں
اک جلتا انگارہ بن کر
مہندی والے ہاتھ پہ تیرے آن گروں
سورج کے آنے سے پہلے
وحشی سا اک رقص کروں

(سورج کے آنے سے پہلے)

وحشی سا یہ رقص بہرحال ایک الاؤ ہے اور داستان گو شاعر فنکار خود بھی سلگتا ہوا اک الاؤ ہے اور کائنات یعنی COSMOS بھی حیاتیاتی تسلسل سے گزرتا ہوا ایک دوسرا الاؤ۔ وزیر آغا ــــ شعلگی اور آتش زدگی کا تجربہ اسی الاؤ کے وسط میں کرنا چاہتے ہیں۔

اور داستاں گو
اندھیرے کے سینے میں روشن ستارا۔

جو خود ہی سلگتا ہوا اک الاؤ تھا
جس سے ابھرتی کہانی
ہواؤں، شگوفوں، پرندوں، گڈریوں
فلک پر چمکتے ستاروں
زمیں پر اگی گھاس
اور گھاس میں تتلیوں، کالے ناگوں
درندوں کی اک مشترک داستاں تھی

(الاؤ)

اس مسلسل شعلگی اور آتش زدگی کے روحانی، جذباتی اور وجودیاتی تجربے کے الاؤ کی ہم سفر شاید ایک اور زیر زمیں موجِ نرم رو وزیر آغا کے ہاں شروع سے آخر تک موجود ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا انسان زمیں پر پھیلے ہوئی خاکداں سے مفاہمت کی کوئی صورت پیدا کر سکتا ہے۔ دکھ درد، حزن و ملال سے ماورا جا سکتا ہے۔ جسم اور حیاتِ فانی۔ شاید نظام کائنات میں وہ کھتی کھچی۔ ٹربینس ہیں جن کی مدد کے بغیر انسان نامعلوم سے شناسائی حاصل کرنے کے امکان سے محروم ہو جاتا ہے۔ اس لیے ایک بار پھر وہ عناصر کی جانب لوٹ آتا ہے۔ زمین، آسمان آگ پانی ہوا، روشنی روئیدگی، تمازت سے ایک بار پھر رشتہ استوار کر لیتا ہے وزیر آغا کے ہاں وجودیاتی تجربہ محض خود بینی اور دور بینی اور انکشافِ ذات کی آتش زدگی کا تجربہ نہیں ہے بلکہ دریافت اور تجدید کے سفر کے انتہا پر ایک پھر حواس کی تازکار کیفیات اور حیاتیاتی اور کائناتی مظاہر کے ساتھ ایک نیا رشتہ استوار کرنے کا تجربہ ہے۔
وزیر آغا کے ہاں فہم و دانش اور جذباتی اور روحانی احیا کی اس منزل پر سارے بادل یکایک چھٹ گئے ہیں۔ گرد کا سائباں باقی نہیں رہا ساختیاتی تغیر بحر متقارب یا بحر متدارک کا تواتر بے معنی ہو گیا ہے نظموں کے مصرعے غزلوں کے مصرعوں میں ڈھل گئے۔ لفظ سادہ ہو گئے ہیں۔ اندر سے رونے کی بھیگی آواز سے مکمل شناسائی ہو چکی ہے۔

ٹرمینس یعنی پُل اپنے صحیح سیاق وسباق میں نمودار ہوا ہے۔

پُل نہ ہو تو
یہاں اور وہاں میں
زنگ آلودہ ماضی میں اور صاف شفاف
آنے والے زمانے میں
ٹھہرا ہوا اب کا لمحہ
یہ سگنل، پہاڑی کی دیوار
لوہے کا کمرہ
زمانے کی پھیلی ہوئی ڈوریں
جہتنی کھچی گرہ ہے
گرہ کھل گئی گر
تو کچھ نہ رہے گا

(ٹرمینس)

زندگی کا تسلسل ہی سب سے بڑی حقیقت ہے اس کا جواز اس کے تسلسل کا ناگزیر حصہ ہے۔ حیات و موت تخلیق و انہدام۔ سب ایک دائرے میں رواں ہیں۔ درانتی مسلسل محوِ رقص ہے۔

درانتی رقص کرتی ہے
زمیں پہ گنگناتے ان گنت خوشبوں کے بادل ہیں
درانتی کوندتی پھرتی ہے

ہر خوشے کا بوسہ لے کے کہتی ہے
تمہاری بس تمہاری منتظر تھی میں
اسے سینے سے چمٹاتی ہے

جھولے میں جھلاتی ہے
اسے میٹھی سی اک لوری سناتی ہے
درانتی رقص کرتی ہے
کبھی گھنگھرو، کبھی مُدرا
کبھی جھک کر، کبھی اک دائرے میں
گھوم کر سو بار بھرتی ہے۔

درانتی
اک ہراساں نسل سے دامن چھڑا کر
دوسری تک
ایک یُگ کو پار کرکے
دوسرے یُگ تک
درانتی۔ خون کی پیاسی
درانتی ناچتی
بھوری زمیں پر
صورتِ تلوار بھرتی ہے
درانتی رقص کرتی ہے

(درانتی رقص کرتی ہے)

وزیر آغا اگر صرف براہِ راست بیان کے شاعر ہوتے تو میں ان کی کامیابیوں یا ناکامیابیوں کی میزان بہ آسانی چند لفظوں میں کرسکتا تھا۔ ان کے تعلق سے میں نہ تو وجودیاتی تجربے کی شعلگی اور آتش زدگی کا ذکر کرتا اور نہ ہی تخلیقی دریافت کے اس عمل کا جس سے گزرتے ہوئے وزیر آغا کا لب و لہجہ بالآخر انتہائی روشن منوّر اور متوازن ہوگیا ہے، حق تو یہ ہے کہ وزیر آغا اب فہم و ادراک، شعور و دانش

اور فنکارانہ انکشاف کی اس منزل پر ہیں جہاں شاعر اور فنکار نہ کوئی پیغام دینا چاہتا ہے اور نہ ہی انسانی صورتِ حال کو کوئی کتابی، نصابی رخ دینا چاہتا ہے بلکہ دریافت کی اس منزل پر نئے سرے سے ایک بار پھر فاختاؤں پھڑ پھڑاتے ستاروں، طلوع وغروب کے منظروں جھروکوں اور سبز شبدوں کے ساتھ تخلیقی رشتہ جوڑنا چاہتا ہے۔ ایک بار پھر اپنے ہونے کا اظہارِ عرفان کرنا چاہتا ہے۔

مجھے تو فقط

اپنے ہونے کا عرفان ہے
میں تو بس اس قدر جانتا ہوں
پروں کو ہلاتی
حسیں قوس بن کر
مری سمت آتی ہوئی
فاختہ
پھڑ پھڑاتے ستارے
گھنی گھاس کی نوک پر آسماں
سے اترتی نمی
اور پورب کے ماتھے پہ
قشقے کا مدھم نشاں
تیرگی کی گپھا سے نکلتا ہوا
روشنی کا جہاں
دھرتیاں، کہکشائیں، جھروکے
جھروکوں میں اطلس سے کومل بدن
بھیگی پلکوں پہ دکھ کی ٹپکتی چبھن
سبز شبدوں کی بہتی ہوئی آب جو

اک انوکھے ، پُر اسرا معنی کے
گھاؤ سے رِستا لہو
مسکراتے ہوئے لب

یہ سب
میرے اوتار ہیں
میری آنکھیں ہیں
مجھ کو ہمیشہ سے تکتی رہی ہیں
سدا مجھ کو تکتی رہیں گی

(آدھی صدی کے بعد)

وزیر آغا نے مختصر نظم ، طویل نظم ، غزل ، تینوں ذرائع اظہار پر یکساں قدرت کا ثبوت دیا ہے حق تو یہ ہے کہ دورِ حاضر میں طویل نظم کا احیا انھیں کے نام انھیں کی کوششوں کے ساتھ وابستہ ہے ۔ ان کا تخلیقی سفر جاری ہے ۔ میں نے وزیر آغا کی شاعری پر مختلف پہلوؤں سے کئی بار غور کیا ہے ۔ ہمارے دور کے اکثر شعراء چند حد بندیوں کے شاعر ہیں ، کچھ نظریاتی حد بندیوں کے اسیر ہیں کچھ اسلوبیاتی حد بندیوں کے ۔ کچھ ساختیاتی مجبوریوں کے شکار ہیں کچھ مشتہر ذرائع ابلاغ کے ۔ مسئلہ یہ ہے کہ ترقی افزوں تشدد اور دہشت گردی کے دور میں شاعر اور فنکار کی شناخت کا کیا امکان باقی ہے ۔ وہ لوگ جو اس سوال کا مثبت جواب دیتے ہیں یا جو مثبت پیغام کا مشورہ دیتے ہیں یا تو انتہائی معصوم ہیں ، یا لاعلم یا پھر " بطلان فروشی " کو بطور پیشہ اپنا چکے ہیں ۔ حق تو یہ ہے کہ شاعر اور فنکار کا تجربہ — تخلیقی تجربہ — انسانی صورتِ حال کے شعور و ادراک کا تجربہ ہے ۔ جمالیاتی سطح پہ تجربہ ترسیل و ابلاغ کے ان روشن جزیروں کے ساتھ منسلک ہے جو غارت گری کی یورش کے باوجود سرگرم بقا ہیں اور شاید اس جدوجہد میں کچھ صالح اور فعال اقدار کو برقرار رکھے ہوئے ہیں ۔ وزیر آغا سمندر سے ترسیل و ابلاغ کا ایک تجربہ پیش کرتے ہیں ۔

تواتر اور تسلسل

جب آنکھ کھلی میری
دیکھا کہ ہر اک جانب
زرتارسی کرنوں کا
اک زرد سمندر تھا
اور زرد سمندر میں
چاندی کی پہاڑی پر
میں پیڑ تھا سونے کا
شاخوں میں مری ہر سو
جھنکار تھی پتوں کی
اڑتی ہوئی چڑیوں کی
یا آگ کی ڈبیوں کی
اک ڈار سی آئی تھی
اور مجھ میں سمائی تھی
قدموں کے تلے میرے
زنجیر تھی لمحوں کی
میرے زرہ بکتر سے
جو کوندا لپکتا تھا
تاروں کے جھروکوں تک
پل بھر میں پہنچتا تھا
میں جسم کے مرقد سے
باہر بھی تھا اندر بھی
میں خود ہی پہاڑی تھا
اور خود ہی سمندر بھی

(جب آنکھ کھلی)

ٹرینس اور ٹرینس سے پرے نظر آنے والے مظاہر کا جمالیاتی احساس زندہ رکھنے کی تخلیقی قوت اور بصیرت بہت کم شاعروں کے حصے میں آتی ہے۔ وزیر آغا ان خوش قسمت شاعروں میں سے یقیناً ایک ہیں۔

فضا ابن فیضی

ہر فنکار کے اندر چھپا ہوا ایک نقّاد بھی ہوتا ہے۔ فضا ابن فیضی کے اندر بھی ایک نقّاد ہے۔ وہ نقّاد گردو پیش پر متواتر نگاہ ڈالتا ہے۔ اپنے عہد کے لوگوں پر، ہم عصر شاعروں، ادیبوں اور فنکاروں پر، سیاست دانوں پر اور زوال پذیر اخلاقی صورت حال پر، — فضا ابن فیضی کے کلام کا مطالعہ کرتے ہوئے پہلی سطح پر میری ملاقات ایک نقاد اور مبّصر کے ساتھ ہوئی ہے۔ ان کے اندر چھپا ہوا میتھیو آرنلڈ MATHEW ARNOLD میرے ساتھ ہم کلام ہوا ہے۔ "بنام ہم سخناں"، "متاع رسوائی"، "شعلہ نم خوردہ"، "دد رکم آگہی" "میرا شہر، میرے شہر کے لوگ"، "یہ بزم بے ہنراں"، "خاتون اسلام کے نام" — کا شاعر اقدار کے زوال کا ایک منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ اس منظر نامے میں فی الحال تشدد، چیخ و پکار اور نالہ و شیون کے منظر شامل نہیں ہوئے لیکن انسانی صورت حال کے درد و کرب کی جزیات بہر حال دائرہ اظہار میں داخل ہونے لگی ہیں۔ وطن دوستی انسان دوستی، بڑی شخصیتوں کے تئیں جذبات عقیدت، یہ سب خصائص اپنی جگہ قابل ستائش ہیں لیکن ذہن و دل کو لاکھ سمجھائیے کچھ نہیں سمجھتے ہیں۔ محشر بیار، فردوس رائیگاں سے گزرتے ہوئے افسردہ اور مضطرب ہو جاتے ہیں۔ غریب الوطن صرف اردو زبان ہی نہیں ہے۔ دورِ حاضر کا

ہر انسان کسی نہ کسی طرح اپنے گھر میں رہتے ہوئے بھی غریب الوطن ہو گیا ہے۔ فضا ابن فیضی کے کلام میں ایک سیر بین کی سی پرواز کا وسیع محاکاتی محیط ہے۔ ظلمت کے اس ماحول میں نزولِ مہدی کب ہوگا؟ اور ہوگا بھی یا نہیں؟

آئیے اس منظر نامے کی کچھ تصویریں دیکھیں۔

کون سی چیز رہی دستِ ہوس سے محفوظ
چشم و ابرو بکے، خال ولب و رخسار بکے
دام عشووں کے لگے، مول اداؤں کا ہوا
لالۂ عارض و سروِ قدِ دلدار بکے

اور

آدمیت ہے کہ جنسِ سر بازار کوئی
لوگ سو بار خریدے گئے، سو بار بکے
پاؤں میں عیش غلامی کی چمکتی زنجیر
یوں بھی آزاد تمدن کے پرستار بکے
بڑھ گیا اور ضمیروں کی تجارت کا رواج
گفتگو کا ہوا نیلام تو کردار بکے

(متاعِ رسوائی)

عشق مایوس ہے، آہنگ تمنا چپ ہے
دل ہے خاموش، نگاہوں کا سویرا چپ ہے
سو گئی انجمنِ شوخی و شادابی و رنگ
سر بزانو ہے جنوں، ساز کا نغمہ چپ ہے
زخم ہی زخم ہے احساس کا سرمایہ تمام
نیشتر ہنستے ہیں، مرہم کا تقاضا چپ ہے

لوگ ہیں اپنی ہی صاحب نظری کے قاتل
روح زخمی ہے، بصیرت کا کرشما چپ ہے
(شعلۂ نم خوردہ)

فضا ابن فیضی مسلسل اور متواتر اقدار کے زوال کا ماتم کرتے ہیں۔ وہ صالح اور مثبت اقدار کی تجدید و احیا کے آرزومند ہیں۔ لیکن ان کا طریق اظہار اکثر و بیشتر براہ راست بیانیہ طرز اظہار کے قرب و جوار میں رہتا ہے وہ کہنے (SAYING) اور کرنے (RENDERING) میں سے بالعموم کہنے یعنی بیان کرنے کا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ شاید اردو شاعری کی حاوی نظمیہ روایت، کا یہی عمومی راستہ ہے۔ حالی، جوش اور بہت سے دیگر شاعروں کا یہی راستہ ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ فضا ابن فیضی نے ایسا کون سا مخصوص کارنامہ سرانجام دیا ہے جس سے ان کی انفرادیت کی نشان دہی کی جا سکے۔ فضا ابن فیضی کی نظموں کی عمومی ظاہری صورت چونکہ بیانیہ کی مرہون منت ہے اس لیے نوعیت کے اعتبار سے مجموعی طور پر "اطلاعاتی" ہے۔ ہمارا تعارف بطور ایک سماجی دستاویز، حالات حاضرہ سے کراتی ہے۔ شاعر کا ردعمل جگہ جگہ موجود ہے لیکن استعارہ، پیکر، نقش اور تصویر کا روپ اختیار کرنے کی بجائے صرف دستاویز نگاری تک محدود ہو جاتا ہے۔

فضا ابن فیضی کی شاعری کا یہ پہلو ان کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ طاقت اس لیے کہ یہ ان کی قادرالکلامی کا ثبوت ہے اور کمزوری اس لیے کہ وہ تاثر کو عمیق تر کرنے کے لیے مصرعوں کی تعداد میں متواتر اضافہ کرتے جاتے ہیں۔ لیکن فضا ابن فیضی کے ہاں کہیں کہیں ایک اور آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ یہ آواز بیانیہ کی حدود سے آگے نکل جاتی ہے۔ نظم کو پیکر، اور استعارے کی استعداد عطا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اگرچہ "یہ سدا بہار لہو" بھی فضا ابن فیضی کی زیادہ تر نظموں کی طرح بیانیہ کی یورش ہے لیکن مکمل نظم ایک نقش متکلم کی صورت میں ہمارے سامنے ابھرتی ہے۔

یہ مضطرب لہو ، شوخ اور بیقرار لہو
یہ باوقار لہو ، گرم وتابدار لہو
یہ گل فروش ، یہ پیغمبر بہار لہو

اور

یہ مہ جبیں لہو ، یہ پیکر جمال لہو
یہ سرخیِ لب وتنویرِ خط وخال لہو
فروغِ چہرۂ گیتی ہے لال لال لہو

(یہ سدا بہار لہو)

یہ لہو کیا صرف لہو ہے۔ صرف وہ سیّال شے ہے جو ہر جاندار کی رگوں میں رواں ہے۔ فضا ابن فیضی کی نظم صرف ایک سرخ سیّال کا قصیدہ نہیں ہے یہ سرخ سیّال ایک متحرک تصور، ایک بولتے ہوئے تمثالی پیکر کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ سرخ سیال زندگی کی علامت بن جاتا ہے۔ یہ وہ منزل ہے جس پر پہنچ کر وہ حقیقی فنکارانہ بصیرت اور تخلیقی اظہار کا ثبوت دیتے ہیں، کرن نے کہا ہیں بھی کرن محض کرن نہیں رہتی، تجسیم کاری کے عمل میں "گل چہرہ و گل پیرہن" بن جاتی ہے۔

فضا ابن فیضی کے ہاں چھپا ہوا ناقد جب خود پر نگاہ ڈالتا ہے تو اپنی شکست کی آواز بھی سنتا ہے۔ رفاقت کی ضرورت بھی محسوس کرتا ہے، قید غلامی سے بھی آزاد ہونا چاہتا ہے اور مہدی کے نزول کا بھی انتظار کرتا ہے۔ فلسفۂ زر میں گھرے ہوئے ماحول میں سے نکلنے کا کیا راستہ ہے؟ فضا ابن فیضی کے ہاں سوالات کی بھر مار ہے لیکن وہ کہیں کہیں جواب رقم کرنے کی کوشش کرنے کے باوجود ہجوم منظر میں کھو جاتے ہیں۔ وہ اپنے ہم عصر شعراء سے ناخوش ہیں۔

یہ اکھڑے اکھڑے سے لہجے، یہ بے محل فقرے

یہ الجھے الجھے سے اسلوب، منتشر سے خیال
یہ نظمیں قوتِ ترسیل فکر سے محروم
شعور کی یہ کمی، تجربے کی ناداری
مشاہدے کا یہ فقدان یہ ہنر کا زیاں

(بنام ہم سخناں)

کیا فضا ابن فیضی کے سارے کے سارے ہم سخن "اکھڑے اکھڑے لہجے" اور منتشر خیالات کے لوگ ہیں؟ شاید ایسا نہیں ہے کیونکہ وہ کچھ لوگوں کو پسند بھی کرتے ہیں اور اپنی نظموں میں ان کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ افتخار امام صدیقی کو دورِ حاضر کے شاعروں سے شکوہ ہے کہ وہ "پابند نظم" سے مکمل طور پر کنارہ کش ہو چکے ہیں۔ لیکن اس جذبۂ انحراف کا کیا کیا جائے جو فضا ابن فیضی کو مکمل طور پر پابند نظم کا شاعر ہونے کے باوجود' بنام ہم سخناں' کے اوپر درج کیے گئے اقتباس میں نظم معرا کا انداز اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے اور "میرے دشتِ سخن کے جواں آہوو" میں نظم آزاد کا۔

میرے دشتِ سخن کے جواں آہوو!
تم نے سیکھا کہاں سے یہ اندازِ رم
گل کترتی ہے شوخیِ نقشِ قدم
تم شگفتہ خرام و سبک گام ہو
جیسے موجِ صبا
جیسے خوشبو کا رم
جیسے رقصِ بہارِ گل و یاسمن
سرخ بوتل سے جیسے ابلتا نشہ
جیسے مرمر سے جسموں کی انگڑائیاں
جیسے گیتوں کا ہنستا ہوا زیر و بم

جیسے مضراب کا ارتعاشِ حسیں، سینۂ ساز کی جنبشِ ریشمیں

فضا ابن فیضی کی بیشتر نظموں میں شاعر سے زیادہ ان کے اندر چھپا ہوا نقاد اور مُبصِراُن پر حاوی ہے۔ غزلوں میں معاملہ اس کے برعکس ہے۔ یہاں ان کے اندر کا حقیقی انسان لطفِ انکشاف کا تجربہ کرتا ہے۔ اپنے حواس کے وجود کو قبول کرتا ہے اور ان کے سرگرم ردعمل کا اظہار کرتا ہے۔ یہ انسان، نظموں کے انسان کے مقابلے میں زیادہ فطری انسان ہے۔ حق تو یہ ہے کہ ان کے اندر کا یہ انسان ہی اس سدا بہار لہو کا ترجمان ہے جس کے وہ بطور شاعر مدح خواں ہیں۔ آئیے اس انسان کو قریب سے دیکھیں۔

مرے خیال کی شادابیوں کا مرکز ہے
وہ ایک شخص جو شعلے کی آنچ کہلائے

مرے وجود سے مانوس ہے وہ جسم ایسا
نگاہ ڈالوں تو ہر عضو بولتا جائے

اڑتی خوشبو، بھاگتا لمحہ وہ گیسو اور وہ چہرا
ہم نفسو کس کے ہاتھ آیا وہ گیسو اور وہ چہرا

ترے روپ کنول کا یہ تو، رنگین گل کا سایہ
اوس میں بھیگا، بھیگا شعلہ، چلمن چلمن مہکا

نشہ سا گھل کے تازہ ہواؤں میں رہ گیا
کیا جسم تھا کہ تنگ قباؤں میں رہ گیا

جانتا ہوں اس کی ہوس میں یہاں لوگ تاریک شب کے مسافر بنے
گیسوؤں کے سمندر میں ہنستا ہوا چاندنی کا جزیرہ وہ گورا بدن

نشاط باغ تھا کل رات میرا کمرہ بھی
وہ سرخ کپڑوں میں جلتے چنار جیسا تھا

رچی ہوئی ہے ابھی تک ہواؤں میں خوشبو
بدن چرا کے گلی سے گزر گیا کوئی

رکھے ہوئے قبا میں چھلکتا ہوا بدن
وہ سر سے پاؤں تک مرے ہونٹوں کی پیاس تھا

یہ فطری انسان کیونکہ سماجی اکائی بن چکا ہے۔ اس لیے اس پر سلاسل ہے رسم وضبط کا پابند ہے۔ عناصر کی یورش محسوس کرتا ہے لیکن ابلتے نشے کو بوتل کے اندر ہی بند رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ گرد وپیش سے نپٹنے کی بھی حتی الوسع کوشش کرتا ہے لیکن توجہ کی تمازت ختم ہونے کے بعد ایک بار پھر پیچھے مڑکر دیکھتا ہے اور پورے منظر پر ناقدانہ نظر ڈالتا ہے۔

فراق، حسرت موہانی، اختر شیرانی، راشد، فیض سب جسم اور جسم کی حلاوتوں اور شیرینیوں کا ذکر کرتے ہیں۔ کبھی تصویر کشی کے انداز میں کبھی نشاط وانبساط کے انداز میں کبھی نہفتہ ہی اظہار کے انداز میں لیکن بہرحال کبھی کبھی سایوں میں گھر جاتے ہیں۔ فضا ابن فیضی کے ہاں محرومی، ناقدری، زوال پذیری کا احساس نظموں میں نثری مدارج سے گزرتا ہوا غزلوں میں نرم رو افسردگی میں ڈھل جاتا ہے۔ وہ اپنی ذات میں اترنا چاہتے ہیں اور خائف بھی ہیں۔ وہ جسم کی روشنیوں میں بھی

گرفتار ہیں اور دخترانِ ہند کو درسِ اخلاق بھی دینا چاہتے ہیں۔ فضا ابن فیضی بار بار تجربات کی متنوع کیفیات کی فضا سے گزرتے ہیں۔

ہم اس کی ذات میں اترے تو شام ہونے لگی
وہ دیکھنے میں تو روشن جمال اتنا تھا
یہی بہت ہے کہ وہ مجھ سے ہم کلام ہوا
بلا سے روح میں خنجر اتر گیا کوئی
اسے سمیٹو تو اک داستاں سی بن جائے
شگفتگی کے سبب فرد فرد ہے وہ شخص
کچھ دھڑکنوں میں گم ہوں، کچھ انفاس میں ہوں جذب
رکھتا ہوں ایک جسم مگر فرد فرد ہوں
یوں آتشِ ہوس کو دلوں میں ہوا نہ دے
اک دن یہ آگ ترے ہی گھر کو جلا نہ دے
اندر کی دھوپ چھاؤں کا منظر بھی دیکھ لوں
دیوارِ جسم میں کوئی روزن ذرا کھلے
تمام نقش حسیں تھے تری توجہ تک
یہ دھوپ اتری تو ہر جسم سایا سایا تھا
دھوپ ہمسایوں کے آنگن ہی کی میراث نہیں
کوئی سورج تو مرے گھر کی بھی چھت پر اترے
تجھ سے منسوب ہوں لغزشِ آدم کی طرح
تو ہے میرے لیے ممنوعہ شجر ہی ایسا

فضا ابن فیضی نظم لکھتے ہیں جو میری دانست میں اکثر "مختصر طویل" بیانیہ نظم ہوتی ہے۔ وہ تاثر گہرا کرنے کے لیے ایڈگرایلن پو کے مشورے کو دور

تک لے جاتے ہیں۔ رباعیات کو وہ نظموں کے انداز میں پر شکوہ عنوان عطا کر دیتے ہیں۔ مجموعی طور پر غزل ہی ان کی منفرد پہچان ہے۔

یہ وہ دور ہے جس میں ہر جسم سایہ سایہ ہے۔ ہر جسم لہو لہو ہے۔ دھوپ زخم زخم ہے۔ لیکن فضا ابن فیضی درِ کربلا کھلنے کے اب بھی منتظر ہیں۔ ممنوعہ شجر سے اب بھی لغزشِ آدم کی طرح وابستہ ہیں۔

فضا ابن فیضی دورِ ظلمات میں روشن تہذیبی لب و لہجہ کے شاعر ہیں۔

گوپال متّل

یہ بڑا عجیب اتفاق ہے کہ بعض شخصیات کے اردگرد ان کی زندگی ہی میں ایک لی جنڈ تعمیر ہونے لگتی ہے اور وقت گزرنے کے ساتھ اس لی جنڈ کی تفصیلات میں مختلف قسم کے متوقع اور غیر متوقع پہلو شامل ہوتے جاتے ہیں۔ ہمارے دور کے کچھ ادیبوں اور شاعروں کے سلسلے میں بھی کم و بیش یہی ہوا ہے۔ خارجی عوامل کی کارکردگی کے علاوہ کچھ لوگوں کے ہاں ان کی اپنی شعوری کوششوں کا بھی رومانوی قسم کا عمل دخل رہا ہے۔

اُردو کے مشہور شاعر، ادیب اور صحافی گوپال مِتّل جن کا ۱۵ اپریل ۱۹۹۳ء کو ۸۷ برس کی عمر میں حرکتِ قلب بند ہوجانے سے انتقال ہوگیا، کسی ایسی لی جنڈ کے کردار تو نہیں تھے جو خارجی عوامل یا شعوری کوششوں سے منزلِ تشکیل پر پہنچی تھی لیکن وہ بہرحال ایک ایسی داستان کے کردار ضرور بن گئے تھے جس میں حقیقت اور کچھ اشتہاری آمیزشیں اس طرح گڈمڈ ہوگئی تھیں کہ لوگ ان کی ادبی شخصیت کی نسبت ان کی شخصیت کے ان نجی پہلوؤں میں زیادہ دلچسپی لینے لگے تھے جن کا تعلق ادب سے کم اور زندگی کرنے کے ان کے وسائل سے زیادہ تھا۔ گوپال مِتّل سے میری پہلی ملاقات تقسیم ہند کے بعد دہلی میں ہوئی۔ اور پھر ان سے ملاقاتوں کا سلسلہ پچھلی چار دہائیوں میں جاری رہا۔ میں ۱۹۴۸ء، ۱۹۴۹ء اور ۱۹۵۰ء

میں مختلف وقفوں میں فیروز پور، دہلی اور جالندھر میں اپنی دریافت کے عمل سے گزرتا رہا۔ اور جب میں بالآخر ۱۹۵۱ء میں دہلی میں اپنی کسی حد تک تسلی بخش اور مستقل "آبادکاری" میں کامیاب ہوگیا تو مجھے گوپال متّل سے قریبی ملاقاتوں کے توسط سے فیض یاب ہونے کے بہتر مواقع ملنے لگے۔

گوپال متّل کی جس داستان کا میں نے ذکر کیا ہے اس کا ایک پہلو یہ تھا کہ وہ ان اُردو ادیبوں میں سے تھے جنھوں نے تقسیم ہند سے قبل مارکسی فکر اور اشترا کی فکر کے بارے میں کچھ کتابیں شائع کی تھیں۔ ظاہر ہے وہ اس زمانے میں ان افکار کے سلسلے میں ہمدردانہ یا پھر دانشورانہ تجسّس کا رویّہ رکھتے ہوں گے اور تقسیم ہند کے بعد یا تو رفتہ رفتہ ان افکار سے دُور ہوتے گئے یا پھر قطعی طور پر ان سے منقطع ہو گئے یا پھر واشگاف انداز میں ان کی مخالفت کرنے لگے۔ مارکسی یا اشترا کی افکار سے زیادہ گوپال متّل نے جس چیز کی مخالفت مسلسل اور متواتر کی اور اپنے حساب سے ضروری کوائف اعداد و شمار سے کی وہ سوویت یونین کا وہ روپ تھا جسے اسٹالن نے اور اس کے بعد دیگر اعلیٰ اقتدار والے روسیوں نے تشکیل دیا تھا۔ یہ وہ نظام تھا جو معاشی مساوات کے نصب العین کا دعوے دار ہونے کے باوجود عملی طور پر غیر مساوی تقسیم مراعات، اسلحہ سازی کی دوڑ، بین الاقوامی سیاسی مرتبے، اور درون خانہ جبر و استبداد اور سیاسی بہیمیت میں ناگزیر طور پر گرفتار تھا۔ اور بالآخر اپنے ہی تضادات کا شکار ہوکر انتشار کی نذر ہوگیا۔ سوویت یونین کے دورِ عروج اور پارہ پارہ "سوویت یونین" کی تازہ ترین صورتِ حال کا موازنہ کرنے سے "سوویت المیہ" کے تمام پہلو رفتہ رفتہ واضح ہوتے لگتے ہیں۔ سوویت یونین کے زوال کا منبع مارکسی یا متعلقہ افکار سے زیادہ غیر انسانی میکانکی نظامِ عمل تھا جو بلند بانگ انسان دوست دعووں کے باوجود غیر متحرک تھا اور ہر قدم پر ادعائیت اور جبر کا شکار تھا۔

میں ترقی پسند ادب کی تحریک کے سلسلے میں اپنے ردِّ عمل کا اظہار تحریری طور پر کئی بار کر چکا ہوں۔ گوپال متّل کی داستان کے اس پہلو سے مجھے قطعی طور پر کوئی دلچسپی

نہیں رہی کہ وہ "اسیرِ مفادات" تھے یا نہیں کیونکہ میرا تجربہ اور مشاہدہ یہ ہے کہ اس حمام میں دوست دشمن سب ننگے تھے اور وہ لوگ جو اپنی مخصوص سیاسی وابستگیوں کے باعث گوپال متل پر کیچڑ اُچھالنے میں اطمینان محسوس کرتے تھے خود بھی "اسیرِ مفادات" تھے۔ اور آسائشیں جمع کرتے میں ان شریف شہریوں سے کسی طرح پیچھے نہیں تھے جن کے ساتھ وہ عامیانہ پن اور تمام منفی رجحانات وابستہ کرنے میں مسرت محسوس کرتے تھے۔

سوانحی تفصیلات کی بنا پر ادبی رائے دینے کا رواج ہمارے یہاں عام ہے گوپال متل کے سلسلے میں بھی کم و بیش یہی ہوا ہے۔ یہ طے شدہ بات ہے کہ ان کے کچھ رویے اور خیالات ایسے تھے جن کی نوعیت تجزیاتی اعتبار سے کچھ غیر مقبول پہلو لیے ہوئے تھی۔ یہ بات بھی طے ہے کہ وہ صحافی تھے۔ اور اپنے جریدے اور اپنی مطبوعات میں تخلیقی ادب پیش کرنے کے علاوہ وہ ادب بھی پیش کرتے تھے جس کی نوعیت ادبی، سیاسی اور معاشی تجزیے اور تنقید کی تھی۔ ایک اور بات جو یکساں طور پر طے شدہ تھی وہ ان کی اپنی ادبی اور تخلیقی کارکردگی تھی۔ ہمارے یہاں کسی بھی شخص کی زندگی کے "بدنام" یا سنسنی خیز پہلوؤں پر لوگ چونکہ زیادہ توجہ دیتے ہیں اس لیے داستان کے جھمیلے میں شاعر گوپال متل، نثر نگار، ادیب گوپال متل کی شناخت پر نسبتاً کم توجہ دی گئی۔ ورنہ وہ شاعری اور وہ تخلیقی نثر جو گوپال متل "تحریک" کے صفحات پر اور اپنی مطبوعات میں پیش کی ہے یقیناً بہ لحاظ معیار و اعتبار اعلیٰ صفات کی حامل تھیں۔

گوپال متل وسیع المطالعہ تھے۔ انتہائی خوش گفتار تھے اور اپنے مخصوص انداز میں "محفل" کے آدمی تھے۔ اپنے خیالات کا اور اپنے ردّ عمل کا اظہار وہ برملا اور بلا تردّد کرنے کی اہلیت رکھتے تھے اور ذاتی تجربات کا بیان بھی وہ بلا تکلف کرتے تھے۔ بنیادی طور پر گوپال متل "ماورائی فکریات" کے انسان نہیں تھے۔ ان کے پاؤں ہمیشہ زمین پر رہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا تخلیقی اور ادبی ردّ عمل کبھی

وضمنیات ۔ کا شکار نہیں ہوا۔ " لاہور کا جو ذکر کیا " ان کے زمینی نثری خلوص اور مشاہدے کی تصویر ہے۔

ان کی شاعری کے بھی کچھ مخصوص رویے اور میلانات ہیں ۔" دوراہا " "صحرا میں اذان " اور " شرار نغمہ " کے توسط سے ان کی جو شعری تخلیقات ہمارے سامنے آئی ہیں ان کا جو مخصوص پہلو ہمیں فوراً متوجہ کرتا ہے وہ ان کی نثر کی طرح ان کے شعری ردِّ عمل کی " ارضیت " ہے۔ بطور شاعر بھی وہ زمین کے اتنے ہی قریب نظر آتے ہیں جس حد تک وہ بطور شہری زمین کے قریب ہیں ۔ وہ دُنیا کو اس کی تمام تر قباحتوں خباثتوں کے ساتھ قبول کرنے کے بعد اپنے تخلیقی ردّ عمل کا اظہار کرتے ہیں ۔ ان کے نزدیک روح اور جسم، یہ دنیا اور وہ دنیا ۔ نہ تو مختلف النوع اکائیاں ہیں نہ دانشورانہ مفروضے ! وہ نہ تو راہ نجات کے شاعر ہیں اور نہ ناگزیر انہدام کے نہ وہ تحرک اور اجتہاد کی نفی کرتے ہیں اور نہ ہی سکّہ بند ترقی پسندوں کی طرح اس کا اعلان یا اقرار کرتے ہیں۔ وہ جس انداز سے زندگی کو قبول کرتے ہیں وہ غالباً اس امکان کی طرف اشارہ ہے کہ زندگی کے تسلسل کے لیے کسی نہ کسی صورت میں کوئی جواز دستور کائنات میں کہیں نہ کہیں ضرور موجود ہو گا ۔ انسان بطور سماجی جانور زندگی کے لیے مصرف تلاش کرتا ہے ۔ گوپال مِتّل ٹھیک اس سطح سے یہ قدم اٹھاتے ہیں اور پھر اس میں یہ اضافہ کرتے ہیں کہ مصرف ، جادہ اور منزل نہ ہونے کے باوجود انسان ناگزیر طور پر آشوب سفر میں مبتلا ہے :

منزل ہے نہ کوئی جادہ پھر بھی
آشوبِ سفر میں مبتلا ہوں

محمل بھی نہیں کوئی نظر میں
صحرا کی بھی خاک چھانتا ہوں

اور کس کو ہو مرے زہر کی تاب
اپنے ہی آپ کو ڈستا ہوں میں

یہ مسئلہ خود مرکزیت کا نہیں ہے۔ قبولیت کے مدارج طے کرنے کا ہے۔ گوپال متل چونکہ زندگی کو اس کے تمام و مکروہات، کے ساتھ قبول کرتے ہیں۔ اس لیے ان کے اندر اور باہر ان کے پورے وجود میں ایک مضطرب شاعر زندہ و پائندہ ہے:

وہ اک آوارہ و مجنوں
وہ اک شاعر
جسے اپنی شرافت کے تحفظ میں
کیا تھا قتل اک مدت ہوئی میں نے
وہی آوارہ و مجنوں
وہی شاعر
عدم کے گوشۂ تاریک سے باہر نکل کر
قہقہے مجھ پر لگاتا ہے
وہ کہتا ہے
کبھی ایسا بھی ہوتا ہے
کہ سعیِ خودکشی ناکام رہتی ہے

سعیِ خودکشی کی ناکامی ہی اس شاعر کے ذہنی اور روحانی وجود اور جسمانی تسلسل کا جواز ہے۔ گوپال متل اسی لیے بوسۂ لب کا، شوقِ فضول کا، خوابوں کا اور جذبوں کی توانائی اور رعنائی کا ذکر کرتے ہیں:

تم سے مل کر مجھے ہوا محسوس
زندگی اتنی رائگاں تو نہیں

یہ اس کا شہر ہے کوچہ نہیں ہے
ابھی سے اتنی کیوں وارفتگی ہے

تیری آنکھیں کہیں محروم بصارت تو نہیں
تجھ کو اب تک جو شبِ تار نظر آتی ہے

بہت مدّت ہوئی، بچھڑے ہوئے تم سے
مگر ہر رات اب بھی خواب میں آکر
وفا کے عہد کی تجدید کر جاتی ہو تم
چپکے سے کہتی ہو
افق کے اِس طرف کچھ بھی نہیں
میں بھی نہیں تم بھی نہیں لیکن
افق کے اس طرف جو کچھ ہے وہ زندہ حقیقت ہے
افق کے پار ہی اپنا ملن ہوگا
(ایک نظم)

گوپال مِتّل کے ہاں معاشرتی اور سماجی عناصر کا ردِ عمل جذبوں کی پاکیزگی اور صداقت کا اظہار بن کر اُجاگر ہوا ہے۔ وہ رجائیت اور قنوطیت کی حد بندیوں کے اسیر نہیں ہیں۔ وہ صرف اس صورتِ حال کے شاعر ہیں جو وجود انسان کے تضادات کو مکمل طور پر قبول کر چکنے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ یہ اعلان تو شاید صحیح نہیں ہے کہ ”مر گیا اے وائے شیطاں مر گیا“ لیکن یہ امکان صحیح ہے:

آسماں سے اب نہ اترے گی کتاب

اور یہ اندیشہ شاید ایک بہت بڑے استفہام کی صورت اختیار کرتا جا رہا ہے:

نہ فلک پر کوئی تارا نہ زمیں پر جگنو
جو کرن نور کی ہے مات ہوئی جاتی ہے

گوپال متل نے طنز اور آئرنی (IRONY) کا استعمال اپنی بعض شعری تخلیقات میں بڑی کامیابی سے کیا ہے:

آ ہی پہنچا ہوں ترے در پہ گدائی کے لیے
کچھ نہ کچھ مجھ میں توفیق عمل ہے تو سہی

زندگی کا فن کارانہ ادراک اپنے سینے کو اپنا گریباں بنانے کا جذبہ، تضادات کو قبول کرنے کا رویہ اور ایک ارفع و افسردہ اضطراب گوپال متل کی شاعری کو منفرد وقار و مرتبہ عطا کرتے ہیں۔ ترقی پسند شاعری کے دور عروج میں ترقی پسند شاعر صرف مثبت اور خوشگوار اور سماجی طور پر بڑا افادیت شاعری پیش کرنے کی کوشش کرتے تھے اور یہ دعویٰ کرتے تھے کہ صرف ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں کے قبیلے کے لوگ ہی زندگی میں پختہ ایمان رکھتے ہیں۔ دیگر شاعروں کے بارے میں غلط طور پر ترقی پسند نقادوں کا عام خیال یہ تھا کہ وہ "تنہائی"، افسردگی، علیحدگی، بے دلی، مایوسی، کلبیت اور دیگر بہت سی شعری بدعتوں (جو بہرحال عصری انسانی ردِ عمل کا حصہ ہیں) کے شکار ہیں۔ گوپال متل اگرچہ کسی طرح بھی ترقی پسندی یا ترقی پسند ادیبوں کے قبیلے سے تعلق نہیں رکھتے تھے لیکن ان کے یہاں زندگی کا شاعرانہ ادراک ہمہ گیر وسعت نظر کا غماز ہے۔ اسی رویے کی مثالیں عہد جدید کے شعرا کے یہاں اسی تواتر اور شعری حسن کے ساتھ ملتی ہیں جس کے ترقی پسند شاعر اپنے آپ کو دعوے دار سمجھتے تھے۔ فرق صرف یہ تھا کہ ترقی پسند شعرا کے ہاں اثبات و اقرار میکانکی اور طے شدہ نظریاتی نوعیت کا تھا جب کہ راشد، مجید امجد، عمیق حنفی، خلیل الرحمٰن اعظمی، محمد علوی، شہریار اور دیگر جدید

شعرا کے ہاں زندگی کی تصویر کشی، زندگی کے اثبات و اقرار کا اظہار غیر مشروط ہے یا دوسرے لفظوں میں آرائش، خطیبانہ بلند آہنگی اور مکتبی آلائشوں سے آزاد ہے۔ گوپال متل کی ہمہ گیر وسعت نظر اور زندگی کے اثبات و اقرار کی، مثالیں ان کی نظموں اور غزلوں میں جگہ جگہ موجود ہیں۔ گوپال متل کے ہاں روح کی برہنگی، پتھر بننے کی بجائے سایہ بننے کو ترجیح دینا، شہرِ نو کا خیر مقدم اور اس کا جشن منانے اور اس کی زندگی کے لیے دعا گو ہونے کا جذبہ، سب ان کی کشادہ ذہنی کے غماز ہیں۔ ان کی نظم شب تاب غالباً گوپال متل کی شعری حسیت کا مکمل اظہار ہے:

یہ برستا ہوا موسم یہ شب تیرہ و تار
کسی مدھم سے ستارے کی ضیا بھی تو نہیں
اُف یہ ویرانیِ ماحول یہ ویرانیِ دل

آسمانوں سے کبھی نور بھی برسا ہوگا
برقِ الہام بھی لہرا گئی ہوگی شاید
اب وہاں ایک اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں

دیکھ اس فرش کو جو ظلمتِ شب کے باوصف
روشنی سے ابھی محروم نہیں ہے شاید
اک نہ اک ذرہ یہاں اب بھی دمکتا ہوگا
کوئی جگنو کسی گوشے میں چمکتا ہوگا
یہ زمیں نور سے محروم نہیں ہو سکتی

کسی جانباز کے ماتھے پہ شہادت کا جلال
کسی مجبور کے سینے میں بغاوت کی ترنگ

گوپال متل

کسی دوشیزہ کے ہونٹوں پہ تبسم کی لکیر
قلبِ عشاق میں محبوب سے ملنے کی اُمنگ
دلِ زہاد میں ناکردہ گناہوں کی خلش
دل میں اک فاحشہ کے پہلی محبت کا خیال
کہیں احساس کا شعلہ ہی فروزاں ہوگا
کہیں افکار کی قندیل ہی روشن ہوگی
کوئی جگنو، کوئی ذرہ تو دمکتا ہوگا

یہ زمیں نور سے محروم نہیں ہو سکتی
یہ زمیں نور سے محروم نہیں ہو سکتی

گوپال متل کی غزل سراسر کلاسیکی رکھ رکھاؤ کی غزل ہے۔ وہ چابکدستی اور کاریگری سے احتراز کرتے ہیں۔ سادگی و پُرکاری ان کا طرۂ امتیاز ہیں۔ ان کے اشعار اسی حسیت سے اخذ نور کرتے ہیں جو ان کے پورے کلام میں جلوہ گر ہے۔ زندگی کے فنکارانہ ادراک کی صورت میں!

بہت جی چاہتا ہے یہ فقط نقص بصارت ہو
بڑی سرعت سے دنیا کھو رہی ہے دلکشی اپنی

مجھے زندگی کی دعا دینے والے
ہنسی آ رہی ہے تری سادگی پر

سینے کو اپنے اپنا گریباں بنا کے ہم
قائل نہیں ہیں پیرہنِ تار تار کے

گوپال متل کی اکثر نظمیں عنوان سے محروم ہیں پابند نظمیں بھی اور آزاد نظمیں بھی۔ پابند نظمیں مرصع ہیں اور تراشیدہ۔ آزاد نظمیں زاویوں سے بھرپور ہیں۔ گوپال متل انسانی رشتوں کا ذکر عمومی انداز میں بھی کرتے ہیں اور نجی تجربات کی زبان میں بھی۔ ان کا لب ولہجہ متوازن شائستہ ہے۔ ان کی آزاد نظموں میں ایجاز و اختصار کی کارفرمائی خاص طور پر متاثر کرتی ہے:

یوں اچانک ملاقات تجھ سے ہوئی
جیسے رہ گیر کو
بے طلب
بے دعا
راہ میں ایک انمول موتی ملے
اور ہنگامِ رخصت یہ احساس ہے
جیسے مردِ جفاکش کا اندوختہ
حاصلِ محنتِ زندگی
راہزن چھین لیں
جیسے زاہد کو پیری میں احساس ہو
عمر بھر کی ریاضت اکارت گئی

گوپال متل نے بھرپور زندگی گزاری۔ نہ وہ زاہد تھے نہ عیش پرست۔ انتہائے سفر تک وہ سرشار و سرمست رہے۔ جب تک عناصر کے اعتدال نے ساتھ دیا وہ جسمانی طور پر اور ذہنی طور پر سرمست رہے۔ زوالِ عمر میں بھی وہ جسمانی اور ذہنی طور پر متحرک رہے اور مطالعے اور نئی سے نئی معلومات کے ساتھ بڑے تجسس اور اشتیاق سے وابستہ رہے۔ "سچے بول" اگرچہ تراجم پر مشتمل ہے لیکن بہر حال ان کی شخصیت کے ایک منور اور شفاف پہلو کی غماز ہے۔

پچھلے چار برسوں میں میری گوپال متل سے بہت کم ملاقاتیں ہوئیں ایک ملاقات کماریاشی کے یہاں ہوئی جس میں وزیر آغا، انور سدید، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور کچھ دیگر احباب شامل تھے۔ دوسری ملاقات ان کے اپنے دولت خانے پر ہوئی جس میں چند احباب، پریم گوپال متل اور دیگر اہل خانہ موجود تھے۔ ان دونوں ملاقاتوں میں ان کی کشادہ ذہنی، گفتگو کی تمازت اور برجستگی اور ان کے ذہنی تجسس نے مجھ پر گہرا اثر کیا۔ ان دو ملاقاتوں کے بعد ان کی رحلت تک میں ان سے نہیں مل سکا۔ اس میں قصور سراسر میرا تھا۔ گوپال متل وقفوں کے بعد مجھے خط لکھتے رہے اور بڑی محبت سے مجھے یاد کرتے رہے۔ راجندر رنگرا کر ان کے ساتھ ایک شام گزارنے کے لیے کہتے رہے میری بدقسمتی میں اُن سے اور پریم گوپال متل سے وعدے کرتا رہا لیکن ان سے ملنے نہیں جا سکا۔ یہ سچ ہے کہ "یہ زمین نور سے محروم نہیں ہو سکتی"۔ لیکن خاک و خون کے موسم میں جب چاروں طرف سے آگ برس رہی ہے اور دوست بزرگ اور کرم فرما آہستہ آہستہ رخصت ہوتے جا رہے ہیں میرا احساسِ تنہائی احساسِ محرومی شدید تر ہوتا جا رہا ہے۔ اور اگرچہ میرے:

سر میں ہوائے دستِ جنوں ہے بھری ہوئی
شہرِ خرد کی خاک مگر چھانتا ہوں میں

لیکن شہرِ خرد بھی کہاں تک محفوظ ہے اب؟ اور کہاں تک ساتھ دے گا میرا؟

عمیق حنفی

انسان اور انسانی صورتِ حال ناگزیر طور پر مسلسل اور متواتر مجموعۂ اضداد ہیں پسماندہ ملکوں، پسماندہ علاقوں کے رہنے والے لوگ روز و شب "تہذیبی آسائشوں" سے فیض یاب اور لطف اندوز ہونے کے خواب دیکھتے ہیں اور خوشحال ملکوں کے کچھ وہ لوگ جو ان آسائشوں سے جی بھر کر سرشار و سیراب ہو چکے ہیں وہ ان کے زیرِ سایہ رہنے کے باوجود ایک بار پھر، فطرت کی جانب لوٹ جانے کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔ انسانی رویّوں کے تضادات کی ہزاروں لاکھوں مختلف اور متنوع صورتیں ہیں۔ وہ لوگ جو حصولِ منزل کے خواب دیکھتے ہیں چونکہ سرشار آرزو ہوتے ہیں اس لیے ذہنی، فکری اور جذباتی ردِّ عمل کی سطح پر سب سے پہلے ایک رومانوی دنیا آباد کرتے ہیں پھر اُن میں سے بعض اسی میں کھو کر رہ جاتے ہیں۔ جب کہ کچھ دوسرے حصولِ منزل کے لیے جد و جہد کی رہ گزر پر نجی طور اور اجتماعی طور پر گامزن ہو جاتے ہیں۔ اس عمل میں لطف و انبساط اور تحرک کی اَن گنت کیفیات کا عمل دخل کار فرما رہتا ہے۔ دوسری طرف وہ لوگ جو سرشاری اور سیرابی کی منزل حاصل کر چکے ہیں۔ ایک اور قسم کے ردِّ عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ اس طبقے کے حاوی عناصر وہ ہیں جو سرشاری اور سیرابی کی جسمانی، بصری اور حسیاتی کیفیت کو ہر قیمت پر جاری و ساری رکھنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے وہ 'پسماندگان' کو زیرِ دام رکھنے کے لیے ہمیشہ کوشاں رہتے ہیں۔ طبقاتی کشمکش، طبقاتی

مفاہمت، طبقاتی آویزش، استحصال، مزاحمت، احتجاج، جدوجہد، انقلاب یہ سب الفاظ اور اصطلاحات انتہائی پرکشش ہیں، لیکن حق تو یہ ہے کہ طویل تاریخی پس منظر میں ان الفاظ اور اصطلاحات کی اس قدر گنجلک اور مبہم آمیزشیں تیار ہوگئی ہیں کہ ان کے حقیقی معانی تک رسائی حاصل کرنا بڑا مشکل کام بن گیا ہے۔ اسی طبقے میں وہ عناصر بھی موجود ہیں جو مفاہمت کی صورتیں تلاش کرنے کے لیے صدق دل سے کوشش کرتے ہیں اور وہ عناصر بھی جو دیدہ دلیری سے استحصال کرتے ہیں یا پھر مزاحمت اور احتجاج کی صورتوں پر غیرانسانی طریقوں اور مادی اور میکانکی ذرائع سے حاوی ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'پسماندگان' کی مزاحمت اور احتجاج کی صورتیں بھی بعض صورتوں میں حقیقی ہیں، بعض صورتوں میں فوری فوائد تک محدود اور بعض اوقات کچھ ایسی خارجی، ملکی، قومی اور بین الاقوامی قوتوں کے زیر ہدایت عمل پذیر ہوتی ہیں جو ذاتی مقاصد کے تحت اپنے اقتدار اور سلامتی کے لیے کوئی بھی حربہ استعمال کرنے کو تیار ہیں۔

مندرجہ بالا صورتِ حال سے نبرد آزما ہونے کے کیا طریقے ہو سکتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ صورتِ حال چونکہ انتہائی گنجلک اور پیچیدہ ہے اس لیے اکثر و بیشتر ہمارے دانشور یا تو خود کو عالمانہ تجزیہ تک محدود رکھتے ہیں یا پھر ایسے نسخہ ہائے شفا تجویز کرتے ہیں جن کی افادیت محض عارضی، لمحاتی، وقتی ہوتی ہے اور عام شریف شہری چونکہ اکثر و بیشتر جسمانی سہولیات کی تلاش میں رہتا ہے۔ اس لیے وہ تماشائی کی طرح ان سب حالات و واقعات کا مظاہرہ کرنے اور کبھی کبھی ان پر تبصرہ کرنے کے علاوہ کسی سنجیدہ انتخابِ عمل کا متحمل نہیں ہوتا۔ شاعر اور فن کار کا معاملہ مزید تضادات میں الجھا ہوا ہے۔ وہ شریف شہری کے مسائل میں بھی الجھا ہوا ہے، اور حساس فن کار کے مسئلے میں بھی جو نوعیت کے اعتبار سے سماجی ہونے کے باوجود سراسر انفرادی اور امتیازی ہے۔

عمیق حنفی جس تہذیبی، معاشرتی منظر نامے کے شاہد ہیں وہ کچھ اس طرح ہے۔ جانی پہچانی اقدار کا انہدام، سچے ایمان کی موت، نصب العین کا فقدان، میکانکیت اور آٹومیشن کی یلغار، احساسات جذبات اور محسوسات کی تذلیل اور پراگندگی تصنع اور

بناوٹ، فطرت سے دوری، علم و دانش کی غیر دانشورانہ جہت اور ان کا غیر دانشورانہ استعمال خوف و ہراس، ظلم و تشدد، دہشت اور بربریت کی یورش، رفتار بطور ایک طریق مطلق، روحانی، جذباتی، فکری کھوکھلا پن اور بنجر پن۔ یادوں کے جزیرے حسن فطرت کی بازیافت، جنگل کی تلاش۔

عمیق حنفی کے یہاں قدم قدم پر اس منظر نامے کی تصویریں ملتی ہیں۔ ان میں ناظر اور مصور اور مبصر سب گھل مل گئے ہیں۔ بعض اوقات یہ تصویریں محض خاکے ہیں۔ بعض میں رنگوں کے ہلکے ہلکے سائے ہیں اور بعض مکمل اور متوازن مصور زاویے یا نقش۔ وہ اس منظر نامے میں شامل بھی ہیں۔ اس سے باہر بھی! بعض اوقات داستان کے کردار کے طور پر، بعض اوقات اس داستان کے راوی کے طور پر بعض اوقات معروضی اندازِ نظر لیے، بعض اوقات مجروح جذباتی طرز اظہار میں کھوئے ہوئے۔

لو سویرا ہو گیا
مندروں کے شنکھ
گرجوں کے گجر
اور موذن کی صدا
سیٹیوں اور بھونپوؤں میں دب گئی
جیسے دھوپ
کارخانوں کے دھوئیں میں گھل گئی
اک سیہ کالک لگے صابن سے چادر دھل گئی

(شہرزاد)

"ہجوم، شہری زندگی کا، خاص طور پر بڑے شہروں کی زندگی کا ناگزیر حصہ بن گئے ہیں۔

بھیڑ جاگی
ہوٹلوں پر بھیڑ

پانی کے نلوں پر بھیڑ
کوچہ و بازار چوراہوں پہ بھیڑ

(شہر زاد)

سڑک تو سڑک، شہر چلنے لگا
ہجوم اِس طرف، اُس طرف، ہر طرف
ہر اک راستہ بھیڑ اگلنے لگا

(شہر زاد)

اس بھیڑ کے میلے ٹھیلے ہیں
آدم زادوں کے ریلے ہیں
کیا حُسن وادا، کیا عشق و ہوس
کیا خواہش و شوق اور کیا حسرت
کیا شرم و حیا، جراٗت، غیرت
ہر منظر بھیڑ میں ڈوب گیا

(شہر زاد)

ہجوم در ہجوم جسموں کے سیلاب میں انسان پہ کیا گزری ۔
رول نمبر، ہاؤس نمبر، فائل نمبر، میرا نام
کاغذوں کا پیٹ بھرنا میرا کام
سینکڑوں آقاؤں کے قدموں میں ہے میرا مقام

(شب گشت)

یہ دُور دُور کی آواز، دور کی شکلیں
یہ کاغذوں پہ جراثیم سے حروف نگار
یہ فائلیں، یہ فرامین، یہ پیام یہ تار
یہ ریڈیو، یہ کتابیں، یہ فلم یہ اخبار

انہیں سے عرش کے پیغام مجھ تک آتے ہیں
انہیں وسیلوں سے پاتا ہوں میں حدیثِ شعور
انہیں سے ہوتا ہوں سرگراں و سرگرداں
انہیں سے مل کے مرتب کیا مرا مقدور
میں ایک باب کسی اور کے فسانے کا
میں ایک پرزہ ہوں دنیا کے کارخانے کا

(سندباد)

انفرادیت کے انہدام کا شعور بھی رفتہ رفتہ ختم ہوتا جا رہا ہے۔ کچھ لوگ یا تو انفرادیت سے محروم ہونے کے عمل کا شعور ہی نہیں رکھتے ہیں۔ یا وہ کسی اور کے افسانے کا باب بننے میں اطمینان محسوس کرتے ہیں۔ وہ لوگ جن کے ہاں کسی حد تک اس صورتِ حال کا شعور موجود ہے وہ مدافعت یا احتجاج کی راہ اختیار کرنے کے بجائے راہِ فرار اختیار کرتے ہیں۔ فرار کی بھی مختلف صورتیں ہیں۔ مذہب جو کسی زمانے میں بہترین ذرائع فرار میں سے ایک تھا، اپنی اہمیت کھو چکا ہے۔ مغرب میں گرجا گھروں کی اہمیت اس قدر کم ہو گئی ہے کہ بہت سے گرجا گھر یا تو ایشیائی مذاہب کے پیروکاروں (ہندوستانیوں اور پاکستانیوں) نے خرید لیے ہیں یا پھر تجارتی اداروں نے۔ کہیں کہیں ان میں شراب خانے بھی کھل گئے ہیں۔ پُرشور موسیقی، ڈسکو تھیک کیبرے، جسمانی لذت کوشی، لذت ایذا کچھ دوسرے ذرائع فرار ہیں جن کا مشرق و مغرب کے اکثر بارسوخ، کھاتے پیتے معزز شہری سہارا لے رہے ہیں۔

میں کہاں آ گیا، کس جگہ آ گیا
ہر طرف کھنڈروں کا ہے ملبہ لگا
طاق پر کچھ نہیں، تخت پر کچھ نہیں
زیرِ محراب و گنبد فقط گرد ہے
مکڑیاں منبروں پر ہیں گرمِ عمل

(سندباد)

چند ٹیڈی لڑکیاں
منچلی موجِ ہوا کی ممکنہ گستاخیوں کے خوف سے
پیش بندی کے لیے
نیم عریاں، تنگ پیراہن کیے جزوِ بدن
وا تسائی کے کئی صدیوں پرانے دائروں کو توڑ کر
کچھ زہیں پر کچھ ہوا میں چل رہی ہیں

چند ٹیڈی نوجوان
ایکس رے جیسی نگاہوں سے اُنہیں
خواہشوں کی سطح پر کرتے ہیں گویا بے لباس
گوشت کے اُس پار اُن کی ہڈیوں کی نلکیوں میں گھومتے ہیں
ہیولاک ایلس کے یہ نو خواندگان
رات کے اپنے گماں آباد میں
ان کے جسموں پر پھسلتے پھر رہے ہیں

(شب گشت)

عصری انسانی صورتِ حال کے منظر نامے کی ان گنت تصویریں عمیق حنفی کے کلام میں شروع سے آخر تک بکھری ہوئی ہیں۔ ان تصویروں کی خصوصیات شاعر کی مخصوص لفظیات کھُردُرے اور ملائم الفاظ کی شانہ بہ شانہ پیش قدمی اور مختلف تصویروں کی بہ یک وقت اور ہمہ وقت پیش کش ہیں۔ عمیق حنفی کا فی الواقعہ یہ کارنامہ ہے کہ انھوں نے اردو شاعری کی مروجہ لفظیات کو آزادی و وسعت سے روشناس کرایا ہے۔ کوئی لفظ عمیق حنفی کے نزدیک غیر اہم لفظ نہیں ہے۔ وہ ہر لفظ کی معنوی استعاراتی حدود سے بہ حدِ امکان استفادہ کرتے ہیں اور اس عمل میں اپنی حقیقی جذباتی روحانی اور فکری کشمکش کی گہرائیوں کی تہہ تک اُترنے کی کوشش کرتے ہیں۔ عصری زندگی کا

منظر نامہ تیار کرتے ہوئے ہر قدم خود شناسی کے عمل سے گزرتے ہیں. جس میں لذّت کوشی برگشتگی، نا آسودگی، لُطف نظارگی، برہمی، مراجعت، فطرت اور فطرت کے مظاہر کے جانب لوٹ جانے کی خواہش —— سب کچھ موجود ہے۔ عمیق حنفی کی بنیادی اور مرکزی وابستگی غالباً زندگی کے ان مظاہر سے ہے جو تصنع اور بناوٹ سے پاک ہیں، اپنے خداداد حُسن سے منوّر ہیں، اپنی اوّلین خوشبو سے سرشار ہیں اور اپنے اندر عناصر کی رمک دمک اور قوّت محسوس کرتے ہیں. کئی بار یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی ذاتی محرومی کے شکوہ گزار ہیں، لیکن وہ اکثر و بیشتر ذاتی محرومی کو فن کارانہ چابکدستی سے عصری انسان کی محرومی کی داستان میں منتقل کر دیتے ہیں. عمیق حنفی کے نا آسودہ ردّ عمل کے اظہار کی کچھ صورتوں کی جانب میں اوپر کی سطور میں کچھ اشارے کر چکا ہوں. ان کے ردِ عمل کے کچھ مثبت پہلو بھی بہر حال ان کے کلام میں شروع سے آخر تک موجود ہیں. جسمانی ترسیل، خواہش کی باہمی ترسیل بھی گوشت پوست کے دو انسانوں کو ارتباط و آہنگ کے تجربے اور نشاط و انبساط سے سرشار کرتی ہے۔

سانس کی موجوں کی زد میں گردن، ماتھا، بال
دل کے ساتھ دھڑکنا دل کا ہونا محوِ کنار و بوس
ہر بن مو ورق گل تازہ جس پہ بستر اوس
دھیرے دھیرے حزن کی گردش میں تیزی آنا
رگ پٹھوں پر نشے کے دریاؤں کا لہرانا
تنہائی کے زہر میں مل کر تنہائی کے زہر کا امرت بن جانا
جتنی تیز احساس کی لے اتنی ہی تیز بدن کی تال
خون و عرق کا قطرہ قطرہ گویا حاصلِ شوق
دونوں جانیں جسم سراپا دونوں جسم ہیں جان تمام
گوشت کا ریشہ ریشہ پھولا پھلا سراپا شجر
رگ رگ نس نس تاروں کا ایک جال کہ جس پر

عمیق حنفی

بجلی کی رو بن کر دوڑے تہنیتی پیغام
قلب و دماغ کے نام

(ایک رات)

لیکن عمیق حنفی اپنے آپ کو محض جسمانی ارتباط وترسیل و آہنگ تک محدود نہیں رکھتے ہیں۔ ان کے دائرۂ فکر کا مرکز اس حقیقی انسان کی بازیافت ہے جو آلودگیوں زنجیروں اور غیر فطری صحبتوں، قربتوں یا مدافعتوں میں گھر گیا ہے۔ "شجر صدا" کے شروع میں دیے گئے اپنے 'بیان' میں وہ اپنے نکتۂ نظر کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

".... یہ اور بات ہے کہ جنگل کی علامت مرے غصے اور احتجاج کی علامت۔ میرے غصے اور احتجاج کو میری فکر کی جذباتی سطح کو سمیٹ لیتی ہو۔ میں جانتا ہوں کہ طبیعیات، کیمیا اور اقتصادیات کی بنیاد پر قائم انسانی معاشرے کو تیسری جنگِ عظیم بھی تبدیل نہیں کر سکتی۔ البتہ اس کی بوسیدگی اور ضلالت کا خاتمہ ایک ایسا انقلاب عظیم کر سکتا ہے جس میں نسلی، وطنی اور لسانی عناصر پر قائم ملت کا تصور کار فرما ہو اور جو محض جسم کی آسودگی اور مادی وسائل پر انسانی قبضے کو اپنی منزل مقصود قرار نہ دے کر ان دونوں حاصلوں کو انسان کے اخلاقی تار و پود کو مضبوط اور انسان کی روح کو آلائشوں سے پاک کر کے "غفلت" سے نکالنے کا وسیلہ بنانے کا ارادہ رکھتا ہو۔"

ظاہر ہے جسمانی ارتباط و انبساط کے نغمہ خواں ہونے کے باوجود عمیق حنفی جسمانی لذت کوشی کو انسان کی بازیافت کا ذریعہ قرار نہیں دیتے تو پھر وہ جنگل کس دائرۂ فکر کی علامت ہے جس کی طرف وہ بڑے مستحکم انداز میں اشارہ کرتے ہیں۔ میرے نزدیک عمیق حنفی کا جنگل، عناصر کی سطح پر سانس لیتا ہوا وہ متحرک اور پُراسرار جہان سرشار ہے جو اپنی وارفتگی، تازگی، حیاتیاتی دلآویزی کو بہر حال برقرار رکھے ہوئے ہے۔

یہ جنگل چونکہ ایک متحرک نامیاتی کل ہے، اس لیے بیک وقت ہمدردانہ اور مخاصمانہ قوتوں کی آمیزشوں کی آماجگاہ ہے۔ عمیق حنفی میں سمجھتا ہوں شاید جنگل کے مخاصمانہ کردار کے بجائے اس کے فطری بنیادی متحرک کردار سے زیادہ متاثر ہیں۔ گوشۂ عافیت کے طور پر بھی وہ جنگل کو صرف چند لمحوں کے لیے قبول کرتے ہیں اور پھر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اصل جنگل ان کی فکر کے دائرۂ عمل میں سانس لیتا ہوا جنگل۔ ان کے یہاں عناصر کے رنگوں کے تحرک کا جنگل ہے۔

وہ کھجوروں کے درختوں کی قطار اندر قطار
ایک دم سیدھی کھڑی سمبندھ ریکھائیں زمین و آسماں کے درمیاں
آسمانی شامیانہ ان ستونوں کے سروں کو چھوڑ کر
بے ستوں گنبد سا خود لٹکا ہوا

آم کی ڈالوں پہ چکنے سبز پتے
سبز پتوں پر لٹکتی کیریاں
سبز ننھی کیریاں
رنگ، رس اور سواد کے خوابوں کی تعبیروں کے انکھوے کھل گئے
سبز پیلا، سبز بھورا، سبز کالا، سبز زریں، سبز نیلا
سبز سبز، سبز سبز
سبز غالب رنگ کتنی جوڑیوں کے ساتھ ہے پھیلا ہوا
سبز غالب رنگ باقی رنگ گویا اس کے شیڈ
راس منڈل میں کنہیا سبز باقی رنگ اس کی گوپیاں
تیز بے حد تیز بے دم ہانپتی موجِ ہوا کی لے
تیز بے حد تیز لیکن نغمہ ریز
جھومتا گاتا تھرکتا ناچتا ماحول

ایک لے ہیں رقص کرتے ہیں فضا، دیہات، جنگل، کھیت
رقص ہیں ہے موجِ رنگ
موج ہیں آواز
اور پھر آواز ہیں خوشبو کا رقص
سب کے سب ایک لے کے دائرے ہیں ہم نوا ہم رقص باہم ایک
(جنگل ایک ہشت پہلو تصویر)

فطرت کی جانب لوٹ جانے کی خواہش، جنگل کی دریافت عمیق حنفی کی شعری حسیت کا مرکزی نقطہ ہے۔ غالباً محور۔ لیکن وہ عصری منظر نامے کی دہشتوں کا تجربہ بھی اسی شدت سے کرتے ہیں جس انہماک اور شدتِ جذبات سے وہ جنگل کی بازیافت کا تجربہ کرتے ہیں۔ کامیاب طویل نظموں کی تخلیق کے توسط سے مختصر نظموں کے ساتھ ساتھ طویل نظموں کے امکانات کی جانب قارئین اور ہم عصر شعرا کو متوجہ کرنے ہیں انھوں نے ایک قابلِ ذکر اہم کارنامہ انجام دیا۔ ان نظموں ہیں وہ عام طور پر عصری منظر نامے کی تصویروں سے ایک مربوط نقشِ اظہار تخلیق کرتے ہیں جس ہیں نظموں کے مختلف ٹکڑے آہنگ کے تعلق سے اور بصری معانی کے تعلق سے بظاہر باہم دگر نظر آتے ہیں لیکن نقطۂ اختتام پر ایک روشن نقطے پر مرکوز ہو جاتے ہیں۔ عمیق حنفی کے طریق کار کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ موسیقی کے انداز میں ترتیب اور آہنگ کی مختلف سطحوں سے ایک فکری مرکز کی طرف پیش قدمی کرتے ہیں اور بالآخر حصولِ منزل ہیں کامیاب و سرفراز ہو جاتے ہیں۔ سندباد سے لے کر شہر زاد، شب گشت، کیوپڈیا، سیارگان، ویت نام، صوت الناقوس، سبز آگ، صلصلۃ الجرس اور بعد کی نظموں میں انھوں نے کامیابی سے اس طریق کار کو استعمال کیا ہے۔ جہاں جہاں انھوں نے عصری منظر نامے کے ہنگامی پہلوؤں کو کلی طور پر موضوعِ سخن بنایا ہے نظمیں کسی حد تک محدود ہو کر رہ گئی ہیں۔ بعض اوقات الفاظ کی ریل پیل بھی نظموں کی معنوی تجسیم پر غالب آ گئی ہے۔ بلیک آؤٹ، خون کی سابرمتی، فسادِ اندورا اور اس نوع کی نظموں ہیں ان کا عصری شعور اگرچہ ان کے حساس ذہن کا غماز ہے۔ لیکن یہ نظمیں اس سعادت سے محروم رہ گئی ہیں

جو ان کی کامیاب نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔

زندگی کی سادگی، اس کے فطری حُسن، اس کی معصومیت کی پہچان اور بازیافت ان کی شاعری کا بنیادی اور روشن ترین پہلو ہے جس کی جانب وہ طویل و مختصر تمام نظموں میں بار بار اشارہ کرتے ہیں:

چمکتا پھول گولر کا
تلاشِ بیضۂ سیمرغ
ہما کا سایہ
صدائے شہپرِ عنقا
یہ کیسی سعیٔ لا حاصل
چلو اپنے محلّے کا بغیچہ دیکھ آئیں
روپہلے بینجنی پیلے
سنہرے زرد بھڑکیلے
گلابی چمپئی نیلے
یہ شوخ و شنگ شرمیلے
پرندے یا پھدکتے رنگ
چمکتے سرسو براجن سے سازینہ
رُتوں کے یہ فرشتے
چلو مالی سے اُن کے نام پوچھیں
انہیں پہچان لیں
یہ دنیا حق و خیر و خوب سے خالی نہیں اب بھی

(چلو واپس چلیں)

عمیق حنفی کے ہاں کہیں کہیں آنے والی موت کی پرچھائیاں بھی ملتی ہیں۔ وہ اسے ایک معشوقہ کہہ کر یاد کرتے ہیں جو زندگی کی طرح ممتا بھری تو نہیں ہے، لیکن بہرحال ان

کے لیے اس کا آغوش وا ہے یا وہ ایک ایسے ریچھ کی طرح ہے جو اپنے ٹیڑھے میڑھے ناخن ان کے سینے میں گڑوئے جا رہا ہے۔ اس موت نے اگرچہ بے وقت ان کو ہم سے چھین لیا، لیکن عمیق حنفی موت کی (Premonition) اور اس کی ناگزیریت کا ادراک رکھنے کے باوجود بہر حال زندگی کے ایسے ہمہ جہت تسلسل کا اظہار کرتے ہیں جس کی مدد سے "بحر رقص مرگ" کی تقطیع ممکن ہے۔ پرومیتھیس جو آگ چرا کر لایا تھا۔ اس کو زندہ اور برقرار رکھنا انسان کا مقدر ہے۔ ہم سب اگرچہ وقت کی کھیتی ہیں اور ناگزیر موت کے لقمے ہیں۔ اس کی فصل ہیں (کھیتی)، لیکن عمیق حنفی اپنے کرب وجود کو برقرار رکھتے ہوئے اثبات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

دس نئی انگلیاں ڈھونڈتا ہوں
اک نیا سر اگانے کی کوشش میں ہوں
دیکھ
اپنے لہو میں خود اپنی ہی خاکستر سر کو
آج پھر گوندھتا ہوں

(نئی حمد)

عمیق حنفی تمام جذباتی، روحانی اور فکری تضادات کے باوجود ایک حساس انسان اور ایک حساس تخلیق کار کی طرح عمر بھر دس نئی انگلیاں اور ایک نیا سر اگانے کے لیے اپنی خاکستر سر کو گوندھتے رہے۔ عین ممکن ہے کوئی فصل گل کہیں ان کی منتظر ہو۔

کمار پاشی

ہر اچھے شاعر کی تخلیقی حسیت کا ایک فعّال دائرۂ اظہار ہوتا ہے جس کا ایک مخصوص منظر نامہ بار بار قاری کو دعوتِ توجہ اور دعوتِ نظّارہ دیتا ہے۔ کمار پاشی کے دائرہ اظہار کا مخصوص اور منفرد منظر نامہ بھی انھیں خصوصیات کا حامل ہے۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے جو تصویریں ذہن میں ابھرتی ہیں۔ وہ زوالِ اقدار کے تواتر کی تصویریں ہیں۔ ان کے زندہ کردار وہ مرد، عورتیں، بچّے اور وہ اساطیری موجودگیاں ہیں جو اپنے گوشت پوست کے ساتھ جہان رنگ و بو میں بھی سرگرم عمل ہیں اور ماورائی کیفیات سے بھی وابستہ ہیں، کمار پاشی اپنے پورے تخلیقی سفر میں موضوعاتی حدبندیوں سے کم و بیش آزاد نظر آتے ہیں۔ نظموں کے اور کتابوں کے ناموں کے اعتبار سے اصناف سخن کی ترجیحات کے اعتبار سے اور نظموں کی تشکیلی صورتِ حال کے اعتبار سے بھی وہ شروع سے آخر تک آزاد ہیں۔

کمار پاشی کی شاعری میں ابھرنے والے دو کردار 'میں' اور 'تو' محض کردار نہیں ہیں۔ ان کی شاعری کا 'میں' ایک ایسے راوی کی طرح ہے جو روزمرّہ زندگی کے واقعات سے لے کر ماورائے زمان و مکاں کیفیات میں شامل بھی ہے اور ان کا ایک معروضی ناظر اور راقم بھی۔ ان کی شاعری کا 'تم' یا 'تو' اکثر و بیشتر یا تو ایک 'نسائی' پر اسرار موجودگی ہے جو حیات و مرگ کے طلسم اور ارضی اور ماورائی حسن کی علامت ہے یا

پھر ایک ایسا سماجی کردار ہے جو اگرچہ پابند سلاسل ہے لیکن آزادی کے لیے مضطرب اور بے قرار ہے۔ کمار پاشی کا 'میں' یعنی راوی چونکہ راوی اور راقم ہے اس لیے ناگزیر طور پر ہر جگہ موجود ہے وہ اگرچہ قلبِ ماہیت کے تجربے سے بار بار گزرتا ہے لیکن بہر حال 'راوی' کے حاوی انداز کے شعوری رویے سے آزاد نہیں ہے۔

کمار پاشی کی شاعری کی پُراسرار نسائی موجودگی کی مختلف صورتیں ہیں۔ اس کی ایک صورت شام ہے جو جب اپنی بھنچی ہوئی مٹھیاں کھول دیتی ہے تو پلک جھپکنے میں منظر بدل جاتا ہے:

اک عجب چاندنی سی چٹکنے لگی
اور فضاؤں میں جگنو سے لہرا گئے
اس کا سنولایا چہرہ دمکنے لگا
اس کی آنکھوں کے ساغر چھلکنے لگے
اس کے ماتھے کی بندی چمکنے لگی

(شام)

یہی نسائی موجودگی جو 'دیوداسی' کا روپ اختیار کر لیتی ہے تو نسائیت کی تکمیل کے لیے کمار پاشی کے 'میں' یعنی راوی اور شاملِ عمل کردار کے الفاظ اپنے کانوں میں اترتا ہوا محسوس کرتی ہے:

آؤ، میرے چوڑے سینے پر سر رکھ کر سو جاؤ ذرا
تم کو اٹھلانا سکھلا دوں
زلفیں لہرانا سکھلا دوں
آؤں میں تم کو بوندوں کے اس ساز پہ گانا سکھلا دوں

(دیوداسی)

کمار پاشی 'لمحۂ موجود'، 'لمحۂ ماضی' اور 'لمحۂ مستقبل' — تینوں سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ لمحۂ ماضی ان کے ہاں اساطیری معنویت اور اساطیری وسعت کی روشنیاں لے کر

لمحۂ موجود کے غیر یقینی لیکن مسلسل سرگرم عمل خاک و خوں کے منظر نامے کی زیرِ زمیں موجوں سے ابھرتا ہے اور پھر نہ صرف لمحۂ موجود کو روشن کر دیتا ہے بلکہ لمحۂ مستقبل پر بھی اس کی چھوٹ پڑنے لگتی ہے۔ لمحۂ موجود کا منظر نامہ کمار پاشی کے ہاں جب زوال کے منظر نامے کی صورت میں ابھرتا ہے تو یہ زندگی کی سنگلاخ حقیقت کا وہ روپ ہوتا ہے جو بتدریج سنگین تر ہوتا جا رہا ہے۔ اس منظر نامے میں بعض اوقات 'مقامیت' کے جانے پہچانے نقوش بھی ہوتے ہیں اور بعض اوقات یہ منظر نامہ اساطیری یا گاتھک یا پھر ماورائی آبادیوں، بستیوں اور خرابوں کی آوازوں، خوشبوؤں، بدبوؤں، سناٹوں، اور پُر افسوں آوازوں کی باہم دگر کیفیات کا میدان کارزار بن جاتا ہے:

یہ آگ اور خوں کے سمندر میں گرتا ہوا شہر میرا نہیں ہے
ہوا سے الجھتا ہوا میں چلا جا رہا ہوں اندھیرا ہے گہرا گھنا بے اماں
رات کے دشت میں تیرے، میرے مکاں
دور ہونے چلے جا رہے ہیں
لہو کے اجالے بھی معدوم ہیں
اور تاریک گنبد میں معصوم روحوں کے کہرام ہیں
بے صدا آسماں کی طرف
خوں میں لتھڑے ہوئے ہاتھ اٹھتے ہیں، تحلیل ہو جاتے ہیں
اور کہیں دور اپنی فصیلوں کے اندر بکھرتی ہوئی نامرادوں کی بستی کے اوپر
ہوا سے الجھتا ہوا میں اڑا جا رہا ہوں اندھیرا ہے گہرا گھنا بے اماں!

(یہ گرتا ہوا شہر میرا نہیں ہے)

کمار پاشی اشیا یعنی مظاہر زندگی کی 'عارضی' نوعیت کے بارے میں بھی اکثر اشارہ کرتے ہیں۔ 'نقشہ' 'خانہ بدوش' دو قابلِ ذکر مثالیں ہیں:

میری نٹ کھٹ بچی نے
اجلے کاغذ پر کھینچا

رنگ برنگا اک نقشہ
نقشہ — ساری دنیا کا
جگہ جگہ پر دکھلائے
اس نے ساگر اور پہاڑ
سارے ملک اور سارے شہر
ندی، نالے، جنگل، کھیت
بحر و بر
اور بولی، دیکھو پپا
یہ دلّی ہے اب اس میں
کہاں دکھاؤں میں اپنی گڑیا کا گھر

اتنے میں اڑتا آیا
تیز ہوا کا اک جھونکا
نقشہ اس کے ہاتھوں سے
چھوٹ گیا
دُور خلا میں ڈوب گیا

(نقشہ)

کمار پاشی کی نظموں میں خدشات کا ذکر بھی ملتا ہے — وہ جہانِ حسن جو کمار پاشی کے ذہن میں حسیّات کی ماورائی کیفیات سے گزرتے ہوئے اکثر اُبھرتا ہے وہ خدشات کی زد میں بھی ہے اور غیر متوقع تضادوں کی یلغار میں بھی :

ہوا بس رواں ہے
اسے سدھ کہاں ہے
لگا کس سے کندھا

گراکس کا آنچل
اسے کس نے غصّے کی نظروں سے دیکھا
اسے کیا اگر راکھ ہو جائے دھرتی ہماری
اسے کیا جو سورج کا گولا پھٹے
چاند کا گھر جلے
ایک پل میں بھسم ہو کے رہ جائیں سارے مناظر
یہ پربت، یہ ساگر
اسے کیا
اسے کیا

(خانہ بدوش)

'ولاس یاترا' تک پہنچتے پہنچتے کمار پاشی کا راوی 'گیان اور چینتنا' علم وشعور کی اس منزل سے سرفراز ہو گیا ہے اور انسانی صورتِ حال کے لمحۂ موجود کے دُکھ اور کرب کو، اور اقدار کے زوال، رشتوں کی تذلیل کو وسیع اساطیری کائناتی تناظر میں اس انداز سے دیکھنے لگا ہے کہ اب یہ دکھ اور کرب، اور زوال کا یہ سلسلہ خالصتاً ایک بنیادی وجودی اور بظاہر ماورائی لیکن حصولِ شعور کی کوشش کی نوعیت اختیار کر گیا ہے۔ 'ولاس یاترا' فی الواقع اردو زبان کی اہم طویل نظموں میں سے ایک ہے۔

کمار پاشی نہ فلسفی ہیں، نہ اصول ساز، نہ محتسب۔ خالص حواس کے تجربات سے لے کر اصنافِ سخن کے انتخاب — غزل، نظم، رباعی، طویل نظم — اور سادہ طریقِ اظہار غیر آرائشی، فارسی اثرات سے آزاد الفاظ کی تلاش اور فنکارانہ استعمال تک پہنچتے ہوئے کمار پاشی نے ایک طویل سفر طے کیا ہے۔ اردھانگنی کے نام کی نظموں میں انھوں نے عورت کے سارے روپ اگرچہ ایک عورت یعنی اپنی اردھانگنی، رفیقِ حیات کے حوالے سے پیش کیے ہیں لیکن اُسے ایک ایسا جذباتی ارتفاع عطا کیا ہے جو اساطیری نوعیتوں سے مُنوّر ہے۔ کمار پاشی کی انفرادیت کی پہچان ان کے جہانِ تخلیق کی وہ فضا

ہے جو بیک وقت ارضی اور ماورائی خصائص لیے ہوئے ہیں۔ اس میں چاسنالہ کا المیہ بھی، ماورایت کی آرزو بھی اور بندشوں کی یلغار کے باوجود ایک ایسا انسانی جذبہ ہے جو ایک بااثر انداز سے منزلِ اظہار تک پہنچتا ہے۔ وہ اگرچہ ساحلوں تک لوٹ کر نہیں آنا چاہتے اور ردِ عمل کا بھرپور تجربہ سمندر کے عین بیچ میں یا میدان کارزار میں رد کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن بہرحال وہ اگر اپنی ذات کی نفی بھی کرتے ہیں تو حیاتِ نو کے احترام میں :

دکھا ابھرتی ہوئی نو بہ نو زمینوں کو
اور اپنے آپ کو اک ڈوبتا جزیرہ لکھ

حیاتِ نو کے نام ان کا انتساب ان الفاظ میں ہے :

تمہارے نام لکھتا ہوں، ستارے تتلیاں جگنو
تمہارے راستے سیدھے بنیں
سائے ہوں ان پر جگمگاتے آسمانوں کے
کھلیں تم پر سہانے راز ان دیکھے جہانوں کے
کہ آنکھوں میں تمہارے خواب ہوں اونچی اڑانوں کے

(تمہارے نام لکھتا ہوں)

کمار پاشی کی اردھانگنی کے نام لکھی گئی نظموں کی اُردو زبان کی شاعری کی روایت کے مناظر میں ایک منفرد نوعیت ہے۔ اُردو زبان کا شاعر جس عورت کو مرکزِ سخن بناتا ہے، وہ شاذونادر ہی اس کے ساتھ رشتۂ ازدواج میں منسلک ہوتی ہے وہ اردو شاعری کی 'محبوبہ' یا پھر 'پری وش' تذکیر و تانیث سے ماورا ہونے کے باوجود انگریزی زبان کی وہ OTHER WOMAN یعنی دوسری عورت ہوتی ہے جس کا دوسری عورت ہونا ہی اس کو اشتہا انگیز نوعیت عطا کرتا ہے کمار پاشی کی اردھانگنی کے نام نظموں میں یہ عورت بیوی ہونے کے باوجود بیک وقت ماں، بیٹی اور پھر بیٹی کی بیٹی کے روپ میں ایک حیاتیاتی تسلسل کی علامت صرف ماں کا روپ اختیار کرلیتی ہے :

جب تو
اپنی ماں کی ساڑی میں ہوتی ہے
بالکل
اپنی ماں جیسی لگتی ہے

جب جب
بیٹی بھی
میکے میں
تیری ساڑی میں ہوتی ہے
بالکل تجھ جیسی لگتی ہے

جگیا سا بھی
بڑی ہو کر جب
بیٹی کی ساڑی میں ہو گی
بالکل بیٹی جیسی ہو گی

یعنی تیرے اسی روپ کو
آگے آنے والے یگ میں
جگیا سا زندہ رکھے گی
تجھے کبھی مرنے نہیں دے گی

پرشکوہ فارسی زدہ اسلوب کی شاعری اُردو زبان کی حاوی روایت کی شاعری ہے۔ اس شعری رویتے میں ہمارے دَور میں بھی کچھ زیادہ فرق نہیں پڑا۔ اکثر و بیشتر

شعرا اپنے آپ کو اقبال اور جوش اور ہمارے دور تک پہنچتے پہنچتے فیض اور راشد کے اثر سے آزاد نہیں کر سکے۔ جدید شاعری کے پورے حلقۂ شعرا میں بہت کم ایسے شعرا منظرِ عام پر آئے ہیں جو ان شعرا کے اثر سے آزاد غیر آرائشی سادہ اسلوب کے کامیاب استعمال کے ثبوت فراہم کر سکے ہیں۔ (میں کمار پاشی کی شاعری کے اس وصف کے بارے میں ذکر اس مضمون کے کسی حصے میں پہلے بھی کر چکا ہوں)۔ کمار پاشی بلاشبہ ان خوش قسمت شعرا میں سے ایک ہیں۔ اس امتیازی وصف کے علاوہ کمار پاشی کی شاعری کی ایک اور امتیازی خصوصیت ایک ارفع فکری، جذباتی روحانی جہت اور امکان کی بشارت ہے جو ان کی 'چاند چراغ' کی نظموں اور غزلوں میں ابھر کر سامنے آئی ہے۔

۱۷ ستمبر ۱۹۹۲ء کو ان کی اچانک اور بے وقت موت نے کمار پاشی کو ہم سے چھین لیا لیکن 'چاند چراغ' میں انھوں نے ایسا روشن اور منور جہانِ معانی ایجاد کیا ہے جو تہذیبی اور تخلیقی تناظر میں منفرد ہے۔ اس جہانِ معانی میں احساسِ زیاں شدید ہے لیکن بہرحال جزوی ہے۔ کمار پاشی کے روحانی اور جذباتی تجربے کا جوہر وہ خوش آئند کشادگی ہے جو بالآخر احساسِ زیاں پر حاوی ہونے کی استعداد سے سرفراز ہے۔ احساسِ زیاں کا اظہار کرتے ہوئے بھی وہ اس کشادگی کی زندہ موجودگی کا اقرار کرتے ہیں۔ وہ دریا، شجر اور سمندر جن کی طرف وہ "کل یگ" کے سلسلے کی نظموں میں اشارہ کرتے ہیں۔ اسی کشادگی کی زندہ موجودگی کے مظہر ہیں:

دل میں اک دریا ہوتا تھا
ہولے ہولے بہتا ہوا
اور اپنی موجوں کی زباں میں
میرے ہرے بھرے ماضی کی

کوئی کہانی کہتا ہوا
لیکن اب اس دل میں
کوئی شجر نہ کوئی دریا ہے
چار طرف اک صحرا ہے
تیز ہوائیں دُور دُور تک
ہر دم گرد اڑاتی ہیں
اک اک کرکے
مجھ سے میرے
سارے سندر موسم چھینے جاتی ہیں

(کل یُگ)

کمار باشی کو دریا، شجر اور سمندر چھن جانے کا گہرا دُکھ ہے لیکن وہ اپنے آپ کو عناصر اور زندگی کے مظاہر سے اس بے ساختہ انداز میں منسلک کر لیتے ہیں کہ سارے موسم سارے تغیرات ایک سمفنی کے روپ میں ان کے وجود کا حصّہ بن جاتے ہیں:

میں نے اپنے گھر کی ساری کھڑکیاں، سب دروازے کھول دیے ہیں
سرخ، سنہری گوؤں سنگ اوشا بھی آئے
کچّے دودھ سے مُنہ دھوکر چندا بھی آئے
تیز نوکیلی دھوپ بھی جھانکے
نرم، سہانی ہوا بھی آئے
تازہ کھلے ہوئے پھولوں کی
من موہن خوشبو بھی آئے
دیس دیس کی خاک چھانتا ہوا کوئی سادھو بھی آئے
اور کبھی بھولے سے

شاید
تو بھی آئے
یگوں یگوں سے
میں نے
اپنے دل کی ساری کھڑکیاں، سب دروازے کھول رکھے ہیں !

(سب دروازے)

'گنگا'، کمار پاشی کے ہاں کائنات کے تسلسل کی علامت کے طور پر مخصوص تہذیبی اور ثقافتی انسلاکات کے ساتھ ابھری ہے۔ انسان اسیر سلاسل ہے واماندگی، علیحدگی، بے مائگی کی جان لیوا بستگیوں کے درمیان زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر ایک بار پھر جوئے رواں میں مدغم ہو جانے کی آرزو کرتا ہے۔ یہ مکمل زندگی کا مثبت ادراک ہے اور مکمل زندگی کی توثیق کا اقرار ہے :

گنگا !
میں صدیوں صدیوں کا تھکا ہوا ہوں
گنگا !
اب میں ترے کنارے آ کر بیٹھ گیا ہوں
گنگا !
شاید کل تک میں پتھر بن جاؤں
شاید تجھ کو چھو نہ سکوں میں
گنگا !
لہروں والے اپنے ہاتھ بڑھا کر
گود میں مجھے اٹھا لے جانا
گنگا !
ساتھ بہا لے جانا

(گنگا کے نام)

یہ واماندگی تھی، یا موت کا پیشگی احساس، یا زندگی کے تسلسل کا ارفع ادراک — خدا جانے کون سا جذبہ تھا جس نے کمار پاشی سے یہ نظم کہلوائی۔ ’گنگا کے نام‘ — کمار پاشی کی وہ نظم ہے جسے لکھنے کے بعد وہ ناگزیر طور پر گنگا کی موجوں سے جا ملے اور تسلسل کے سفر پر روانہ ہو گئے۔ گنگا نے بالآخر اپنا ہاتھ بڑھا کر انھیں گود میں اٹھا لیا اور اپنے ساتھ بہا کر لے گئی۔

حامدی کاشمیری

عروس تمنا ، حامدی کاشمیری کا پہلا مجموعہ کلام تھا "نایافت " ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اور "لاحرف " ۱۹۸۴ء میں۔ اپنے تخلیقی سفر کے زیر و بم میں حامدی کاشمیری نے شعلہ و سیماب " بننے کا خواب بارہا دیکھا ہوگا اور تعبیروں کے ہجوم میں شاید کبھی کبھی اداس بھی ہو گئے ہوں گے۔ ہر شاعر اور فنکار کی طرح حامدی کاشمیری کے ردِ عمل کی کچھ بنیادی خصوصیات ہیں۔ سب سے پہلی خصوصیت یہ ہے کہ وہ عصری حقیقتوں کو جذب کرنے کے باوجود انسان کی بنیادی جبلتوں اور عناصر کی آمیزشوں کے شاعر ہیں۔ فطرت کو اس کے ان گنت رنگوں میں دیکھتے ہیں۔ اور بصری، حسّی تجربوں میں سے گزرتے ہوئے لفظ و معنی کے ماورائی آفاق تلاش کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

حامدی کاشمیری کی نظمیں پڑھتے ہوئے میں عجیب و غریب پر اسرار کیفیات سے دوچار ہوا ہوں۔ اکثر نظموں میں پیش کردہ منظرات کا، نیم شبی کا منظر ہے۔ کھنڈر، کالے ملبے، مٹی کی خجل دیواریں، گورکن، گھائل پرندے، لہو کے سرخ اچھلتے سمندر، وحشی عریاں آوازیں، کالی سنگین دیواریں، برف کے گالے، سر پر منڈلاتے گدھ، رات کے اس منظر سے ہیولوں اور شبیہوں کی صورت میں ابھرتے ہیں اور حواس و احساسات کی گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں۔ حامدی کاشمیری کے ہاں فطرت کا روپ غالب انداز میں مخاصمانہ ہے۔ اور انسان خاک و خون کے پیرہن میں مجبورِ سفر ہر لمحہ ناگزیر طور پر فطرت

سے متصادم ہے۔ حامدی کاشمیری کی نظمیں نام اور عنوان کی تشریحات سے اکثر گریز کرتی ہیں۔ جزیات و کیفیات و تفصیلات کا انتہائی کفایت سے استعمال کرتی ہیں اور تیرہ پیکروں کو "شعلہ رنگ" کرنے کے لیے مصروف کار نظر آتی ہیں۔ ان کے ہاں کرب اظہار خواہشِ تشدد سے مماثل ہے اور لوری کی طرح موت کی وساطت سے حصولِ ماورایت کے لیے بے قرار ہے۔

فصیلِ سنگ میں محصور کف بلب حبشی
اب انتظار ہے کیا ؟
بدن کے آر پار کرو
دہکتی ہوئی سلاخوں کو
لہو کے سرخ اچھلتے سمندر میں
اچھال دو مجھ کو
بس ایک پل کے لیے
تیرہ پیکر کو
شعلہ رنگ کروں

(کرب اظہار)

تمام رات
ہوا تیز تیز چلتی رہی
سمندروں کی بپھرتی سیاہ لہروں نے
اسے اچھال دیا ریگ زار ساحل پر
وہ اس کی رحم طلب آنکھیں، ہانپتے شعلے
اجاڑ چہرے پر کائی جمی
بدن دلدل

نہ جانے کون ہے
کھڑکی کو بند ہی کر لو
بکھر بکھر گئیں پرچھائیاں
بے ثمر اشجار
جگہ جگہ سے چلے مشتعل جلوسوں میں
مرے مکاں پہ وہ چاروں طرف سے ٹوٹ پڑے
چھناکے، کرچیاں، کراہیں، سکوتِ بے پایاں
سحر کے گھاؤ بدن پر شمار کرتا ہوں

(سحر کے گھاؤ)

تیرہ راتوں کو سرد بستر میں
نیند جب دیر تک نہیں آتی
کالی دیواروں سے نکلتا ہے
اک عجب اژدہام آنکھوں کا
سانس لینا محال ہوتا ہے

(آنکھیں)

حامدی کاشمیری کے ہاں جزئیات و تفصیلات کا لوکیلا پن مجتمع ہونے کی منزل پر معنوی ایمائیت کے ابر میں تلاشِ آفتاب کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ حامدی کاشمیری اردو شاعری کے غالب رویہ یعنی عمومی طرزِ اظہار کے شاعر ہرگز نہیں ہیں وہ فی الواقعہ کہنے (SAYING) کی بجائے کرنے RENDERING اور آزادانہ تجسیم کاری کے شاعر ہیں۔ نظم و غزل۔ دونوں اصناف میں ان کا رویہ یکساں طور پر کارگر ہے۔ لیکن غزل میں تجسیم کاری کا عمل اکثر و بیشتر عمومی طرزِ اظہار سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ حامدی کاشمیری رفتہ رفتہ نظم کے مقابلے میں غزل کی جانب ملتفت شاید اس لیے ہوتے گئے ہیں کیونکہ وہ تجسیم کاری کی مختلف النوع جہات کو دریافت کرنا چاہتے ہیں۔ غزل کے ہر شعر میں

نظم ہی کی طرح وہ ایک کلّی تجربے کی بازیافت میں یقین رکھتے ہیں۔ حامدی کاشمیری کی شاعری مسلسل تازہ کاری کا عمل ہے۔ وہ انسانی صورتِ حال کو ہجوم عناصر میں تمام تضادات کے ساتھ قبول کرتے ہوئے بھی اکثر نقطۂ آغاز اور نقطۂ انجام کی مخاصمت کا جبر محسوس کرتے ہیں۔

تم بھلا مجھ سے خفا ہو کے کہاں جاؤ گے　　شہر کی گلیوں میں اس وقت اندھیرا ہوگا

غزل کا روایتی مقبول طرزِ اظہار مطالبہ کرتا ہے کہ شعر کو تذکیر و تانیث کے جبر سے آزاد کر دیا جائے تاکہ ایمائیت اپنا پورا جلوہ دکھا سکے لیکن حامدی کاشمیری کا مسئلہ چونکہ تجسیم کاری کا ہے اس لیے وہ معنیاتی پیکروں کو انسانی صورت حال کے بنیادی تقاضوں کے ساتھ منسلک کرنا چاہتے ہیں۔ یہ نقطۂ آغاز ہے یا نقطۂ انجام؟ اس سوال کا فیصلہ کن جواب پیش کرنا مشکل ہے لیکن حامدی کاشمیری کا پورا شعری منظر نامہ فسوں کار و پرکار ہے۔

اتر آئے ستارے کھڑکیوں پر　　اندھیرا اور گہرا ہو گیا ہے

ان کی غزلوں کے مطلعے بامعنی بولتے ہوئے مطلعے ہیں۔

جتنے طوفان بلا ہیں مرے گھر لے آنا　　اے ہوا بحری پرندوں کی خبر لے آنا

مہر و مہ کو بھی شریک گمرہی کرتے رہے　　روشنی میں جستجوئے روشنی کرتے رہے

مرمریں خواب ڈھونڈتے ہو کہاں　　کالے ملبے سے اٹھ رہا ہے دھواں

وہ اکثر حسّی تجربوں کا ذکر کرتے ہیں۔ ردِ عمل کی تجسیم کاری کے لیے مناسب OBJECTIVE CORRELATIVES تلاش کرتے ہیں اور حسّی اور ماورائی کیفیات کا انتہائی

دلاویز امتزاج پیش کرتے ہیں۔

نیلے سمندروں کی طرح بے کراں کیا — ساحل کی عورتوں میں تو بیشک عظیم ہے
یہ زمیں دیکھنے میں سبز نظر آتی ہے — دو قدم اور چلو سوختہ پائی دے گی

حامدی کاشمیری کے ہاں عام طور پر تجربے کی پہلی سطح بصری یا پھر حواس کے ساتھ غالب طور پر منسلک سطح ہے اس سطح پر ان کے اشعار پہلی نظر میں بیانِ منظر ہیں پھر یکایک ناصر کاظمی کے انداز میں ایک معجزہ ہوتا ہے اور منظر یکایک منور ہو جاتا ہے۔

اسے اپنا نہیں بستی کا غم ہے — کناروں پر اکیلا جاگتا ہے

مقفل گھر کے دروازوں کو کرلو — سمندر خون تشنہ ہو گیا ہے

جسے طے کرنے میں ایک عمر گزری — اسی کوہ گراں کا سامنا ہے

میں سن کے آیا ہوں سرگوشیاں درختوں کی — تمہارے منہ پہ یہ چپ سی لگ گئی کس ڈر سے

توڑ دیں تا جمع زنجیریں تمام — ایک زنجیر طلائی رہ گئی

چپ کی دیوار میں ہوا نہ شگاف — سر پٹکتی رہی کوئی آواز

شور دستک کا بند دروازے — لوگ کہتے ہیں گھر سے باہر ہوں

برف باری کی تیرگی دن کو — رات کو بارش شرر دیکھو

جانے کب سیل رواں بن جائے گی   چاندنی میں رات بھر جاگا کرو

ہو گئے ایک ایک کرکے سب تماشے بے اثر   اب تماشہ ہی تماشہ ہے تماشائی نہیں

حامدی کاشمیری کی نظمیں ان کی غزلوں میں ان کی شخصیت کی توسیع کرتی ہیں اور ان کی غزلیں بھی ٹھیک اسی طرح ان کی نظموں میں ان کی شخصیت کی توسیع کرتی ہیں۔ ان کی نظموں اور غزلوں دونوں میں بحری پرندوں، سمندروں، زیر آتش جنگلوں اور دیوار و در کی متکلم تصویریں ہیں۔ ان کا انسان ان کی آویزشوں میں ہی وجود کا تجربہ کرتا ہے فتح و شکست سے بے نیاز ہو کر۔ طوفان بلا کو لبیک کہتا ہوا۔

جتنے طوفان بلا ہیں مرے گھر لے آنا   اے ہوا۔ بحری پرندوں کی خبر لے آنا

حامدی کاشمیری کی شاعری پورے آدمی کی داستان ہے یا ادھورے آدمی کی۔ یہ سوال بے معنی ہے۔ وہ خاک و خون اور تشدد کے موسم میں عصری حقیقتوں کے بھی اسی شدت سے قائل ہیں جس شدت سے وہ ماورائی تجربوں کے قائل ہیں۔ وہ حواس کی اور خارجی دنیا کی بھی اتنی ہی تعظیم کرتے ہیں جتنی وہ باطنی مد و جزر کی۔ وہ لسانی انہمام کے بھی قائل ہیں اور لسانی آزاد روی کے بھی۔ حق تو یہ ہے کہ حامدی کاشمیری مسلسل و متواتر نادیدہ نادرہ کار پیکروں کے سفر میں ہیں۔ میں خود بھی شاید اسی سفر میں ہوں، اس راہ گزر پر اکثر میری ان سے ملاقات ہو جاتی ہے۔

میں اس ملاقات کے تسلسل اور تواتر کے لیے دعا گو ہوں۔

حامدی کاشمیری کی شاعری انتہائی شدید، دلاویز اور تازہ کار شعری رد عمل کی مثال ہے۔

افتخار عارف

ہر فنکار کی ایک داستان ہوتی ہے۔ دو سطحوں پر۔ نجی اور سوانحی سطح پر۔ تخلیقی سطح پر! بعض فنکاروں میں دو سطحیں متوازی ہوتی ہیں۔ بعض میں ایک دوسری کو منسوخ کرتی ہوئی۔ بعض میں ایک دوسری کو کیفِ تکمیل سے سرشار کرتی ہوئی۔ بعض میں ایک سطح، دوسری سطح کے زیر وبم میں ڈوبتی ابھرتی ہوئی۔ اور پھر ان سطحوں کی ہزاروں لاکھوں آمیزشیں جو ہزاروں لاکھوں کیفیات کا سرچشمہ ہوتی ہیں۔

افتخار عارف کی خالص نجی اور سوانحی داستان سے میں صرف اس حد تک واقف ہوں کہ وہ پاکستانی شہری ہیں۔ ان دنوں لندن میں مقیم ہیں اور لطفِ شامِ اودھ کے لیے کبھی کبھی ہندوستان تشریف لاتے ہیں۔ اس کے علاوہ میں یہ جانتا ہوں کہ میری ان سے کل ملا کر پانچ یا چھ ملاقاتیں ہوئی ہیں۔ دو یا تین لاہور میں اور باقی دلی میں میرے کچھ ایسے احباب بھی ہیں جو ان کی نجی اور سوانحی داستان مجھ سے بہتر جانتے ہیں۔

میں ذاتی اور سوانحی تفصیلات کے حوالے سے کسی فنکار یا شاعر کی تخلیقی سطح دریافت کرنے کے طریق کار کو غیر مستحسن سمجھتا ہوں۔ میری رائے یہ ہے کہ شاعر اور فنکار کا پورا منظر نامہ تخلیقی سطح کا منظر نامہ ذاتی اور سوانحی تفصیلات کے جبر کے باوجود ذاتی اور سوانحی تفصیلات سے ماورا اور آزاد ہوتا ہے۔ افتخار عارف شاعری کی کون سی زبان

میں گفتگو کرتے ہیں ؛ خود کلامی پسند کرتے ہیں یا سامعین سے خطاب کرتے ہیں یا پھر ڈرامائی طریق کار کے مطابق ہر کردار کو (جس میں وہ خود بھی شامل ہیں) معروضی انداز میں دیکھنے اور محسوس کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں ؟ ۔ ایلیٹ (ELIOT) شاعری کی تیسری آواز، غیر ذاتی آواز ۔ کو پہلی دو آوازوں کے مقابلے میں غالباً اس لیے بہتر قرار دیتے ہیں کیونکہ صرف تیسری آواز ہی کفیلِ پرواز ہے ۔ ہر دو تضاد و مفاہمت پر حاوی ہو سکتی ہے ۔ سلیم احمد جس پورے آدمی کی تلاش میں تھے وہ شاید تیسری آواز کے اس تجربہ ماورائیت کے بغیر دائرۂ ممکنات سے دور رہ جاتا ہے ۔

افتخار عارف کی کائنات بنیادی طور پر انتہاؤں کی کائنات نہیں ہے تلاطموں، طوفانوں اور برق انداز مدّو جزر سے آزاد ہے ۔ ہمارا دور خوف و ہراس اور جبر و تشدّد کا دور ہے ۔ اجتماعی تحریکوں اور اظہارِ جذبۂ احتجاج کے باوجود اگر اس صورتِ حال کا تواتر تاریخی اور بنیادی نوعیّت کا ہے تو تلاشِ آرزوئے اُمید کا کیا جواز ہے ؟ افتخار عارف اپنے سفر کا آغاز ذاتی وابستگیوں سے کرتے ہیں ۔ گھر آنگن سے کرتے ہیں ۔ جغرافیائی حدود سے پرے غیر یقینی مہمات میں گزرتے ہوئے مختلف موسموں سے گزرتے ہیں اور اوجِ منزلِ ادراک پر ایک بار پھر گھر لوٹ آتے ہیں ۔ جذبۂ احتجاج مقدّس ہے اور شاید کسی حد تک رومانی اس لیے ہم سب اس کا ذکر کرتے ہیں لیکن حق بات یہ ہے کہ ہم سب اسیرِ رزق ہیں ۔ اسیرِ لذّتِ ممنوع ہیں یہی تضاد ہمارا جوازِ کرب ہے ۔ ہمارا جوازِ وجود ۔ وجود، ہمارا جوازِ آویزشِ جسم و روح!

افتخار عارف اگر صرف بیانِ صورتِ حال کے شاعر ہوتے تو خود کو صرف غزل تک محدود رکھتے ۔ فیض کے انداز کا شائستہ لب و لہجہ ان کے لیے باعثِ تسکین ہوتا ۔ کہیں کہیں وہ اس سے آزاد ہو جاتے تو مجید امجد کے انداز میں چک چھیری پر اکتفا کر لیتے لیکن میرا خیال ہے افتخار عارف عمومی طرزِ اظہار کا شاعر نہیں ہے ۔ غزل اور نظم دونوں اصناف میں وہ بیک وقت فیض احمد فیض کی طرح شائستہ ہیں اور مجید امجد کی طرح زمین سے منسلک اور ماورا ۔ افتخار عارف کا لب و لہجہ خالص ان کا اپنا ہے، تازہ کار

اور کفیلِ پرواز ہونے کے باوجود زمینی ہے۔ وہ مشاہدے کی زبان میں بھی گفتگو کرتے ہیں
اور خود کلامی کی زبان میں بھی۔ وہ ہجوم میں شامل بھی ہیں اور شور اور ہاؤ ہو میں فرد واحد بھی۔
وہ خوابِ پرواز بھی دیکھتے ہیں لیکن سلامتیٔ جاں کی خاطر اپنی حدود طے کیے
رکھتے ہیں۔

افتخار عارف پہلی وابستگیوں کے درمیانی فاصلوں کے شاعر ہیں۔ اس لیے وہ
مسلسل تلاشِ توازن میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ خوف و ہراس کے موسم میں جبر و استبداد
کا چہرہ ہر جگہ ایک جیسا ہے۔ ہر جگہ، ہر لشکر ایک سا ہے:

وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں
سارے خنجر ایک طرح کے ہوتے ہیں
گھوڑوں کی ٹاپوں میں روندی ہوئی روشنی
دریا سے مقتل تک پھیلی ہوئی روشنی
جلے ہوئے خیموں میں سہمی ہوئی روشنی
سارے منظر ایک طرح کے ہوتے ہیں
ایسے ہر منظر کے بعد اک سناٹا چھا جاتا ہے
یہ سناٹا طبل و علم کی دہشت کو کھا جاتا ہے
سناٹا فریاد کی لے ہے احتجاج کا لہجہ ہے
یہ کوئی آج کی بات نہیں ہے بہت پرانا قصہ ہے
ہر قصے میں صبر کے تیور ایک طرح کے ہوتے ہیں
وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں

(ایک رخ)

خوف کے موسم میں افتخار عارف دعا گو ہیں :

خداوند! تجھے سہمے ہوئے باغوں کی سوگند
صداؤں کے ثمر کی منتظر شاخوں کی سوگند
اڑانوں کے لیے پر تولنے والوں پر اک سایہ تحفظ کی ضمانت دینے والا
کوئی موسم بشارت دینے والا ۔

(خوف کے موسم میں لکھی گئی ایک نظم)

اسی موسم میں وہ علی افتخار کی ماں سے کہتے ہیں :

علی افتخار کی ماں سے میں نے بتا دیا ہے کہ اپنے بیٹے کو
تتلیوں کے قریب جانے سے روکیے
اسے روکیے کہ پڑوسیوں کے گھروں میں جھولے پڑے ہوئے ہیں تو اسے کیا
اسے کیا پڑی کہ کبوتروں کو بتائے کیسے ہوائیں اس کی پتنگ چھین کے لے گئیں
علی افتخار کی ماں سے میں نے بتا دیا کہ اپنے بیٹے
کو تتلیوں کے قریب جانے سے روکیے
کہیں یوں نہ ہو کہ پھر ایک بار بھری بہار میں اعتبار کے سارے زخم مہک اٹھیں
کہیں یوں نہ ہو کہ نئے سرے سے ہمارے زخم مہک اٹھیں
علی افتخار کی ماں سے میں نے بتا دیا ہے کہ اپنے بیٹے کو
تتلیوں کے قریب جانے سے روکیے

(ایک تھا راجہ چھوٹا سا)

افتخار عارف ننھے کو تو تتلیوں سے دور رکھنے کے لیے فکر مند ہے لیکن خود ہرے بھرے چھتنار درختوں کی اونچی اونچی شاخوں پر جھولنے والا ایک سرشار پرندہ ہیں جو بجلی کے ننگے تاروں پر گر کر نہال ہو سکتا ہے لیکن نہال ہونے سے قبل وہ فاحشہ ہواؤں ممنوع لذتوں اور ہجر و وصال کے غیر یقینی موسموں میں سے بھی گزرتا ہے ۔

عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا   کہ ایک عمر چلے اور گھر نہیں آیا

شاید یہ وہی کھویا ہوا گھر ہے جہاں علی افتخار کی ماں تھی اور اس کا ایک ننھا منا بیٹا تھا۔ اب یہ محض ایک مکان ہے جہاں شاعر دعا گو ہے امان کا طالب ہے اور التجا کرتا ہے:

میرے خدا مجھے اتنا معتبر کر دے   میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منظر مرا نہ تھا   میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھر مرا نہ تھا

ہجرتوں کے طویل جان لیوا سفر میں افتخار عارف تھوڑی دیر کے لیے جب رک جاتے ہیں تو منافع اور خسارے کی بیلنس شیٹ تیار کرتے ہیں جو کچھ اس قسم کی ہے:

کسے خبر تھی
ایک مسافر مستقبل زنجیر کرے گا اور سفر کے سب آداب بدل جائیں گے
کسے یقیں تھا
وقت کی رو میں جس دن مٹھی بند ہو گئی ساری آنکھیں سارے خواب بدل جائیں گے

ہمیں خبر تھی
ہمیں یقیں تھا
تبھی تو ہم نے توڑ دیا تھا رشتۂ شہرتِ عام
تبھی تو ہم نے چھوڑ دیا تھا شہرِ نمود و نام
لیکن اب مرے اندر کا کمزور آدمی شام سویرے مجھے ڈرانے آجاتا ہے
نئے سفر میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے سب سمجھانے آتا ہے

(بیلنس شیٹ)

افتخار عارف کی سب سے بڑی خوبی ان کی آواز کا مکمل خلوص اور لہجے کا اعتبار ہے۔ وہ کہیں بھی سطحی، اکہرے اور مصنوعی طور پر بلند آواز یا نرم گفتار بننے کی کوشش نہیں کرتے ہیں۔ وہ غیر یقینی صورت حال کو قبول کرتے ہیں، بارہویں کھلاڑی کی طرح۔ وجود کا کھرا

اور براہ راست تجربہ اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے۔

تم بھی افتخار عارف
بارھویں کھلاڑی ہو
انتظار کرتے ہو
ایک ایسے لمحے کا
ایک ایسی ساعت کا
جس میں حادثہ ہو جائے
جس میں سانحہ ہو جائے
تم بھی افتخار عارف
تم بھی ڈوب جاؤ گے
تم بھی ٹوٹ جاؤ گے

(بارھواں کھلاڑی)

یہ لمحۂ ادراک، لمحۂ منوّر ہے جس میں انسان زندگی کے تمام منفی اور مثبت پہلوؤں کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ اور اسرارِ کائنات میں اترنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہ سفر چونکہ سفرِ مستقیم ہرگز نہیں ہے اس لیے سفرِ وجود سفرِ کرب بن جاتا ہے۔ یہ وہ سفر ہے جس میں احساس بزدلی کے باوجود انسان میں ندرانہ سرپیش کرنے کی استقامت پیدا ہو جاتی ہے۔

افتخار عارف ان خوش قسمت شاعروں میں سے ہیں جنہیں فیض احمد فیض، علی سردار جعفری اور کیفی اعظمی بھی پسند کرتے ہیں اور گوپی چند نارنگ اور سلیم احمد بھی۔ ان کے پورے آدمی ہونے کا اس سے بہتر ثبوت کیا ہو سکتا ہے۔ افتخار عارف ہمارے دور کے نہ صرف معتبر شاعر ہیں بلکہ انتہائی پر امکان شاعر ہیں۔

حمید الماس

حمید الماس کے کلام سے بیس برسوں سے متعارف ہوں ۔

یہ سوال بار ہا میرے سامنے اُبھرا ہے کہ ہر اچھے شاعر کی طرح حمید الماس کی مخصوص اور منفرد پہچان کیا ہے ۔ نظم یا غزل، تخلیقی رویّہ، تخلیقی دائرۂ عمل انتخابِ لفظیات، مزاج ۔ یا پھر فراق کے الفاظ میں ان کی نظموں کا سب سے بڑا حُسن ان کا اختصار ! ان کی نظمیں آغازِ سفر میں مرصّع کاری اور تزئین کاری کے نمونے ہیں ۔ ذاتی وابستگیوں سے منوّر ہیں ۔ لیکن لذتِ وصل کی نظمیں نہیں ہیں ۔ یہ نظمیں مبہم فاصلوں کی نظمیں ہیں ، مظاہرِ فطرت میں ہم نوا عناصر سے محوِ گفتگو ہیں ۔ ترسیل وابلاغ کے مراحل سے اکثر و بیشتر کامیاب و کامران گزرتی ہیں ۔ لیکن ان نظموں میں پنہاں زیرِ زمین سرگوشیاں براہِ راست پیغامات کی سرگوشیاں ہرگز نہیں ہیں بلکہ انتہائی پُراسرار فضا کی سرگوشیاں ہیں جو تجسیم کاری کے عمل میں اُمیدو بیم، فتح وشکست کا احاطہ کرتے ہوئے براہِ راست تصادم کے بجائے ماورائیت کا تجربہ کرنا چاہتی ہیں ۔ حمید الماس اسیرِ محبت ہیں ۔ وصل سے گریزاں ہیں ۔ ہجر کے کرب سے دور ہیں لیکن محرومی، نارسائی کی کسک کا اکثر ذکر کرتے ہیں ۔ یہ محرومی قربت اور یگانگت کی محرومی بھی ہے اور ذاتی رشتوں کی سرگرم تمازت اور مسرّت کی محرومی بھی ۔ محلکے، ازل تا ابد، تاریک چراغاں، دیارِ غیر میں، جو گیا سے پیت کیے دُکھ ہوئے، پہچان

کا درد، حرفِ ساکن، موہوم لکیر، برف کی وادی، شکست کی آواز۔ یہ سب نظمیں ناکامیاں یا ادھورے ذاتی رشتوں کی نظمیں ہیں۔ فاصلوں کا بحران یادوں سے منوّر ہے۔ یا پھر مکمل یاسیت کے نواح میں اُمیدوں کے خواب سے آباد ہونے کی کوشش کرتا ہے۔

یہ میرا جرم کہ میں نے کسی کو چاہا تھا
مری خطا کہ چُنی تھیں شرار کی کلیاں
مرا گناہ کہ ریگِ رواں تھی قبلۂ جاں
کسے کہوں کہ مجھے تیرا آسرا نہ ملا
دیارِ دیدہ و دل کو کوئی خدا نہ ملا

(محلکے)

یہ جہاں
کارزارِ یقین و گماں
ایک کوہِ گراں
جو پگھلتا نہیں جو سرکتا نہیں
جس سے ٹکرا کے شاید نہ میں بچ سکوں
کیا مرے بعد
یہ میرے بچے بھی ٹکرا کے مر جائیں گے

(ازل تا ابد)

کوہِ گراں کے روبرو ہونے کے باوجود حمید الماس یادوں، وابستگیوں اور رشتوں کی باتیں کرتے ہیں۔

اور تم ہاتھ میں لے کر مری نظموں کی کتاب
سوچ کی دھند میں لپٹی ہوئی بیٹھی ہوگی
اور اچانک کوئی گستاخ ہوا کا جھونکا

لے اڑے گا مری نظموں کے پریشاں اوراق
اور تم چونک کے شرماؤ گی، جھک جاؤ گی
فرش پر بکھری ہوئی پنکھڑیاں چن چن کر
یاد کے دامنِ بے رنگ کو دہکا لو گی

(انتساب)

یہ اس فرد کا ذکر ہے جو ذاتی رشتے کی دوسری انتہا پر ہے۔ حمید الماس اپنی انتہا پر یادوں سے سرشار ہونے کے باوجود بعض اوقات برف کی وادی میں اُتر جاتے ہیں۔

برف آلودہ ہیں آنکھیں
سمت کی پہچان مشکل ہو گئی
کس طرف ہیں راحتوں کے آبشار
کن علاقوں میں شجر آباد ہیں
کون سا رستہ ہے لرزاں
آندھیوں کے شور سے
ہیں کہاں حُسنِ صداقت کی سہانی وادیاں
سلسلہ در سلسلہ کذب وریا کی گھاٹیاں
کس طرف ہے آنے والی ساعتوں کا کوہسار
کتنے لمبے ہیں یہاں مارِ نشیب
کس قدر اونچی ہے دیوارِ فراز
میں کنارِ عمر سے پھسلوں تو شاید ہی بچوں
آرہی ہے
لمحہ لمحہ
بوئے برف

برف کی وادی، کا منظر یقیناً حوصلہ شکن ہے۔ برف کی وادی، براہ راست بیان اور تجسیم کاری کے درمیان معلق ہے۔ حسنِ صداقت کی وادیاں، کذب وریا کی گھاٹیاں اگرچہ متکلم ہیں لیکن تجرید اور حقیقت کو گڈمڈ کر دینے کی وجہ سے نظم کو مکمل تصویر کے اعزاز سے محروم کر دیتی ہیں۔ ڈرافٹنگ کی اس کمی کے باوجود، برف کی وادی، بہرحال انتہائی پُراثر نظم ہے۔

حمید الماس برف کی وادی میں کنارِ عمر سے پھسلنے سے قبل زندگی کے گوناگوں تجربوں سے گزرتے ہیں۔ مظاہرِ فطرت سے گزرنے کے تجربے، لمسِ معصومیت کے تجربے، فکری بازیافت کے تجربے۔ حمید الماس کا انسان بنیادی طور پر اپنی زمین سے کٹا ہوا، غیر آباد انسان ہے۔ اس نے دیارِ غیر میں ایک گھر بنایا ہے، اس کو ضروریاتِ زندگی سے آراستہ کیا ہے۔ اس میں اس کی رفیقِ حیات اور بچے بھی ہیں۔ لیکن ان پر بھی لمحۂ موجود اور لمحۂ فردا دونوں کا سایہ ہے۔ حمید الماس بیک وقت بامراد و سرشار بھی ہیں، اور تاریک سایوں میں بے مراد ویے لوا،ہی ذاتی رشتوں کی تمازت کا اظہار وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

یہ صبحِ طرب یہ نگارِ بہاراں، یہ امرت سے بھرپور نازک سی بیلیں
یہ برگِ گلِ نو، یہ شبنم کے اُجلے، دھلے آبگینوں کی پاکیزہ رنگت
گگن سے اُترتے تھرکتے ہوئے یہ بہار اور مہکار کے قافلے
جن میں شبنم کی گاتی ہوئی گھنٹیاں مژدۂ منزلِ رنگ وبو بن گئی ہیں
یہ پھولوں کا معصوم سادہ تبسم افق در افق یہ اجالے کی کرنیں
روش در روش اس طرح شوخ رنگوں کا دامن کہ جیسے
کوئی اک کنواری کے ہاتھوں سے چھوٹے گلال اور عنبر کی گلرنگ تھالی
یہ تخلیقِ گل، یہ نمو کی حرارت نئی زندگی کا پتہ دے رہی ہے

شبِ ناامیدی گھنیری تھی اتنی کہ جگنو اُمیدوں کے سہمے ہوئے تھے

مگر آج ہم اپنے سورج کی کرنوں کی گلنار معصوم باتیں سنیں گے
(صبح تخلیق)

اس مترنّم صبح تخلیق کے پہلو بہ پہلو زندگی کی سنگلاخ مکروہ حقیقتیں بھی ہیں۔ حمید الماس کی خوبی یہ ہے کہ وہ ان سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ بھی رکھتے ہیں اور رفاقت اور یگانگت کی تمازتوں سے وہ بعض اوقات لمحۂ تاریک کو روشن کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔ حمید الماس صرف یا سیّت اور نا اُمیدی کے بحران کا ذکر نہیں کرتے، نہ ہی وہ مصنوعی اُمّید کے نغمہ سرا ہیں، وہ اپنے پورے سفر میں نہ تو مکمل طور پر بے دست و پا ہیں اور نہ ہی مکمل طور پر متحرک ہیں۔ وہ جسمانی اور جذباتی زیروبم کی کیفیات سے متصادم ہیں اس لیے مسلسل تلاش میں سرگرداں۔ وہ کہنے اور کرنے یعنی SAYING اور RENDERING, میں فیصلہ کُن انداز میں کسی ایک طریق کار سے منسلک نہیں ہیں۔ لیکن معلّق کیفیات سے بہر حال "دست و گریباں" ہیں۔

حمید الماس کے کلام سے جو انسان ابھرتا ہے، وہ ہمارے دَور کا عام جیتا جاگتا انسان ہے۔ محدود خواہشوں اور محدود اشتہاؤں والا انسان۔ لیکن انتہائی منسلک، وابستہ اور حسّاس انسان۔ یادوں کی حد تک تو سرشار و مطمئن ہے لیکن یورشِ زمانہ کے رو برو بعض اوقات فکرمند، بعض اوقات زیرِ یاس، بعض اوقات محوِ ادراک و شعور، بعض اوقات ماورائیت کا آرزو مند۔ شعری طریق کار کی سطح پر بھی وہ بیک وقت بہت سے مسائل سے دوچار ہے۔ مرصع کاری، تزئین کاری، براہِ راست بیان، تجسیم کاری، اختصار و اجمال، نرم روی۔ (ان کا مرصع لب و لہجہ ان کے کچھ ہم عصروں کی یاد دلاتا ہے)۔ وہ اپنی حقیقی انفرادیت کا تجربہ صرف ان لمحوں میں کرتے ہیں جب یاس و اُمّید کے ہنگام میں توازن تلاش کرتے ہیں۔ لامکانی، لقائے باہم، نروان اور مناجات کا روحانی سکون محسوس کرتے ہیں۔ حمید الماس اس متوازن مقام پر منفرد اور مصنوعی سلاسل سے آزاد نظر آتے ہیں۔

یہاں سے وہاں تک

فضا جل رہی ہے
درختوں کے پیکر بھسم ہو چکے ہیں
مگر ایک اونچی سلگتی پہاڑی پر
ایستادہ ہے دیر سے ایک پاؤں پہ تنہا پرندہ

خدایا مجھے بال و پَر دے
ذرا حوصلہ دے
میں اڑ کر وہاں جاؤں
اور اس سے پوچھوں
بتا بات کیا ہے کہ بے باک شعلے
ترے بال و پَر تک پہنچتے نہیں ہیں

وہ گم صُم پرندہ
اگر چونچ کھولے
تو ممکن ہے
اک بول سے، ایک ہی بول سے
میری سرکش، سلگتی ہوئی زندگی
چین پائے
یہ کہرام ٹھنڈا پڑے
مجھ کو آرام آئے

(نروان)

یہ تجربہ ماورائیت کا تجربہ ہے۔ اپنی صورتِ حال پر قادر ہونے کا تجربہ۔
اس نظم میں حمید الماس نے براہِ راست بیان سے مکمل گریز کیا ہے۔ اور تجسیم کاری

کی مکمل فنکارانہ مثال پیش کی ہے۔ حمید الماس اپنے تخلیقی سفر میں یاس و اُمید کی انتہاؤں سے بھی دوچار ہیں۔ کہنا بھی چاہتے ہیں، کرنا بھی چاہتے ہیں لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ وہ کسی خاص مقام پر نا اُمید یا پُر اُمید ہیں یا پھر کسی خاص مقام پر آزاد ہیں یا پابندِ سلاسل۔ اندیشوں کی ہر طرف یلغار ہے۔ انسان غیر محفوظ ہے۔ وہ صرف وقتی طور پر رفاقت، قرب اور یگانگت کا تجربہ کر سکتا ہے۔ اس لمحۂ سرشار میں وہ کامیاب و کامران نظر آتا ہے۔ یہی لمحۂ سرشار پھر اپنے ساتھ بے یقینی کا ایک طوفان لیے چلا آتا ہے۔ پھر انسان سہارے کی تلاش میں منہمک ہو جاتا ہے۔ طوفان تھم جاتا ہے انسان پھر ساحل پر پہنچ کر ترتیبِ آشیاں میں مصروف ہو جاتا ہے۔

حمید الماس غزل کے اشعار میں بھی بارہا اس تجربے سے گزرتے ہیں جس کا ذکر میں نے نظموں کے واسطے سے کیا ہے۔

یوں بھی کیا تھا اور اب کیا رہ گیا ۔۔۔ میں اکیلا تھا، اکیلا رہ گیا
ہجر میں ہے کون کتنا بے قرار ۔۔۔ لیکن ان باتوں میں اب کیا رہ گیا
موت کیا آتی بچھڑ کر دوست سے ۔۔۔ دیکھ لو الماس زندہ رہ گیا

حمید الماس نے شاعرانہ مہارت اور فہم و دانش کی منزلِ ضبط پر ایڈگر ایلن پو EDGER ALLAN POE کے تصور کی مختصر نظم کو کچھ اور بھی مختصر کر دیا ہے۔ ان کی تازہ تر مختصر نظمیں یا تو ہائیکو کے فارم میں ہیں یا پھر ہائیکو ہی کی فضا میں سانس لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ کچھ کامیاب مثالیں پیش ہیں۔

ریگِ ساحل پہ
گرسنہ بچے
کھینچتے ہیں پھلوں کی تصویریں

کشتیوں میں گھومنے والوں کو

پانی میں نظر آتے ہیں
اپنی اپنی قبروں کے نشاں

ہاں
یہی تلوار
میری فتح یابی کی ضمانت ہے مگر
سو رہا ہوں پھر بھی اس کی دھار پر

رات پھر دیر سے لوٹا تو
یہ محسوس ہوا
گھر کے دروازے پہ لٹکی ہوئی
چھوٹی سی مری نیم پلیٹ
جیسے رو رو کے ابھی سوئی ہے

(انتظار)

حمید الماس تازہ نظموں میں ایک تفاوت کا ذکر کرتے ہیں

اس نے کب کہا مجھ سے
میرا ہر سخن گویا
حرفِ برگزیدہ ہے
جب وہ مجھ کو پڑھتا ہے
یہ ضرور کہتا ہے
فکر یوں تو تازہ ہے
اور اس کو چمکاؤں
اس کے لفظ مصنوعی
میرے حرف اصلی ہیں
پھر بھی نقشِ ثانی سے

مطمئن نہیں ہوتا

اس کی گفتگو مٹی
میری خاموشی سونا

(تفاوت)

اور پھر حمید الماس خدا سے دعا کرتے ہیں

عبادت گاہِ فطرت کا مجھے بھی پاسباں کرنا
نگہبانِ حریم معنی و حرفِ بیاں کرنا
مری آواز کو بانگِ رحیلِ کارواں کرنا

(مناجات)

فنکار اس سے بہتر دعا کیا کر سکتا ہے۔ لہٰذا نقاد کی گفتگو — مٹی — ! شاعر کی خاموشی — متکلم خاموشی — سونا۔ !! —

شمس الرحمٰن فاروقی

شمس الرحمٰن فاروقی بلاشبہ زبان و ادب کے انتہائی متکلم اور وسیع النظرو وسیع المطالعہ نقاد ہیں۔ ان کی شخصیت کے ان گنت پہلو ہیں۔ شاعر جس پر نقاد حاوی ہے۔ لیکن جو اس کے باوجود بطور شاعر سرگرم کار ہے۔ نقاد جو بیک وقت شعر، غیر شعر، نثر، عروض آہنگ، بیان، لفظ و معنی، فکشن، لغت سازی، میر، غالب، اقبال اردو زبان و ادب کے مختلف مسائل کے علاوہ یکساں طور پر یورپی ادب عالمی ادب، مشرقی علوم، دور جدید، شعر جدید اور تمام مختلف النوع موضوعات پر حاوی ہے لیکن "نثری انجماد" کے خطرے سے بہر صورت محفوظ ہے۔

شمس الرحمٰن کا ایک شعر ہے:

سطح پر تازہ پھول ہیں کون سمجھ سکا یہ راز
آگ کدھر کدھر لگی شعلہ کہاں کہاں گیا

شمس الرحمٰن کے ساتھ حادثہ یہ ہوا ہے کہ ان کے اکثر قاری، دوست اور نقاد، شمس الرحمٰن کی شاعری کو، شمس الرحمٰن کی ناقدانہ شہرت اور لی جنڈ (LEGEND) سے الگ نہیں کر سکے، لہٰذا سطح پر کھلے ہوئے پھول تو ان کو برابر دکھائی دیتے رہے لیکن وہ آگ ان کی نظروں سے اوجھل رہی جو اگرچہ زیر زمیں تھی لیکن مسلسل سفر میں رہی اور منظر عام پر نمودار ہونے کے لیے مضطرب، اور

بے قرار رہی۔

شمس الرحمٰن کی شاعری میں بنیادی تجربہ محض بصری، جسمانی یا تعمیری نوعیت کا نہیں ہے اکثر و بیشتر یہ تجربہ زیر زمین آگ کے سفر کا تجربہ ہے۔ "گنج سوختہ" میں ان کی نظموں کے عنوانات مشکل ہیں۔ "بیت عنکبوت" "گم شدہ نیش عقرب کا" "ارتباطِ منسوخ کے نوحہ خواں" وغیرہ وغیرہ "سبز اندر سبز" کی نظموں کے عنوان نسبتاً سادہ ہیں۔ "کالے پھولوں کا رنگ" "جنگل کے غلاموں کا خواب" "خفیہ کمرے میں نظارہ" وغیرہ۔ فاروقی کے کلام کا مطالعہ کرتے وقت ایک واضح جہت کا احساس ہوتا ہے۔ "گنج سوختہ" میں نظموں کی ڈرافٹنگ قدرے پیچیدہ ہے "سبز اندر سبز" کی اور سبز اندر سبز کے بعد کی نظموں تک پہنچتے پہنچتے پیچیدگی رفتہ رفتہ کم ہوتی گئی ہے۔ نظموں کے ڈھانچے سڈول ہوتے گئے ہیں۔ غزلوں اور رباعیوں میں بھی فاروقی جذبہ و فکر اظہار کی شعوری آرائش سے آزاد ہوتے گئے ہیں اور تجسیم کے اس مرحلے پر ہیں جہاں شعر سرگوشیاں کرنے لگتا ہے۔

ایک بات طے شدہ ہے کہ فاروقی کی شاعری کا مطالعہ جسمانی تفصیلات محاکات، بیانات اور نظریات کے سلاسل میں رہ کر نہیں کیا جا سکتا کیونکہ فاروقی کے کم و بیش تمام تر تجربات کی نوعیت مابعد الطبیعیاتی ہے۔ ان تجربات کا ادراک صرف جذباتی فکری اور روحانی سطح پر ہو سکتا ہے۔ اگر ہم بیانات اور نظریات کے سلاسل سے آزاد ہونے کی جرأت اور ہمت نہیں رکھتے تو فاروقی کی شاعری کے اکثر نازک گوشے ہماری نظروں سے اوجھل رہیں گے۔ "مناجات" فاروقی کی فکری اساس کی کلید ہے:

اس سے پہلے کہ
ہزاروں مہ و خورشید کی تابش سے فزوں، خیرہ کناں
موت صفت ذرۂ ناچیز کوئی
بام افلاک سے پھٹ کر سرِ گیتی پہ گرے

جاگتی سوتی گلابی لب و رخسار کی گڑیا کا جگر چاک کرے

اس سے پہلے
کہ یہ ہو . اس
سے پہلے مجھے
مر جانے کی مہلت دے دو ۔

(مناجات)

یہ بھرپور زندگی کی شدید آرزو ہے ۔ فاروقی ایک ایسے سر کے تمنائی ہیں جو کٹ جائے تو روشن ہو جائے :

اک آتشِ سیال سے بھر دے مجھ کو
اک جشنِ خیالی کی خبر دے مجھ کو
اے موج فلک میں سر اٹھانے والے
کٹ جائے تو روشن ہو وہ سر دے مجھ کو

وہ شخص جو روزمرہ کی اکتا دینے والی بے رنگ ارضی زندگی سے پابہ زنجیر وابستہ ہے اور ایک ایسے سر کا تمنائی ہے جو کٹ کر روشن ہو سکے ، بہر حال دو انتہاؤں کے درمیان معلق ہے یا پھر اس فاصلے کو پاٹنا چاہتا ہے جو اس کے اور لمحۂ روشن کے درمیان حائل ہے ۔ ہزاروں مراحل ہیں جو ہر لحظہ ذہن کو گرفت میں لیے ہوئے ہیں ۔ جذبے کی شدت ، آرزو کی جست ۔ ماورائیت ۔ ذہنی موجِ آتش فاروقی ارضی زندگی کے بنجر پن کو محسوس کرنے کے بعد باوجود بار بار ان مراحل سے گزرتے ہیں :

تب اسے
اپنی ساری زندگی

تنگ پیچیدہ گلی کی سرد، زرد اینٹوں جھڑی
دھند اور نم دیدہ دیواروں پہ پھیلی سبز چادر کی طرح
دھندلی تصویروں، مگر واضح نشان و نقش و خط
کے نہاں، پھر بھی عیاں
خاموش لیکن بولتے
ساکت مگر
دوڑتے منظر کی صورت میں نظر آنے لگی

اس نے دیکھے اپنے بے جڑ پھر بھی مرطوب ماہ و سال
اس نے دیکھا کس طرح
سے نمو آمیز بادِ برشگال
سر پٹک کر رہ گئی
صرف زنگ اور زنگ
اگ سکا
کچھ بھی نہیں بس زنگ ہی زنگ

تب سمندر اس کو اپنے بازوؤں میں بھینچ کر
نت نئے آبی مناظر، کچھ انوکھے کوہ و دریا
وادی و ساحل دکھا دینے پہ آمادہ ہوا

(لمحۂ مرگِ آب)

یا پھر وہ دیو قامت دیوتا جو شاعر کے ذہن میں آیونسکو (IONESCO) کے ڈرامے (AMEDEE) ایمڈی کی لاش کی طرح کابوس کی صورت میں ابھرتا ہے اور ساری دیواروں کا رنگ سیاہ کر جاتا ہے:

دیو قامت دیوتا
دیوتا قامت مگر بے وزن دیو
کون سے رستم کا وہ سہراب تھا
سنگِ بستر پر پڑا
پھولوں کا رنگ
ساری دیواروں کو کالا کر گیا
میرا سارا جسم نیلا کر گیا

(کالے پھولوں کا رنگ)

اس کابوسی زہر اور بنجر پن سے نکلنے کے لیے جذبے کی شدت، فاصلوں پر کمند پھینکنے کی جسارت اور ولیم بلیک کے (TIGER)، ٹائیگر کی قوت اور برق رفتاری درکار ہیں۔ فاروقی کے ہاں ماورائیت کے اس تجربے کی کئی سطحیں موجود ہیں:

آسماں چیر کے آ، سامنے آ
میری پیشانی پہ لکھ۔ نیلا قلم، زرد لکیر
مور کے پر کی دمک سبز چمک شیر کی رفتار کا رنگ
سنہرا، کبھی کالا، کبھی روشن
سرد جھونکے کی وہ سفاک جگر چاک چبھن
بُردہ رنگ
وہ شفاف ہوائیں کہ گھنیرا جنگل
ہیں سیہ فام
کہ برفیلے بیاباں ہیں سفیدی کا شکار
برف ہے یا کہ سیاہی ہے جو معدوم کیے دیتی ہے
خواب بن بن کے اڑا
پارۂ نور ہو یا پارۂ سنگ

مگر ٹوٹ کے گر، مجھ میں چمک جا
آ جا مرے ٹکڑے کر دے
میرے پر خوف خدا

("سنگ تنہائی میں بات چیت")

آئینہ بردار کا قتل دل کا قتل ہے لیکن شاعر تو زندگی کی جڑیں ٹٹولنا چاہتا ہے۔ اپنی خون آلودہ انگلیوں سے زندانی برف کو روانی سے ملانا چاہتا ہے۔ شام سے صبح تک انگارے چومنا چاہتا ہے:

دل ہے زندانی برف اس کو روانی سے ملا
تشنہ لب کشتی کو بہتے ہوئے پانی سے ملا

شام سے صبح تک آتے ہوئے انگاروں کو
چوم لوں تو بس دیوار زمیں بھی رہ جاؤں

شمس الرحمٰن صرف بعض خالص زمینی تفصیلات کی وساطت سے بھی ماورائی کی جاودانی کیفیات کا تجربہ کرتے ہیں۔ ان کی بہت سی رباعیات میں یہ طریق کار کارفرما ہے۔ خار آہن، برگ زر، سوکھی کھیتی، پاؤں کی چوٹ کا ہلکا سا داغ، اور امر ہونے کی آرزو، یہ سب اگرچہ بظاہر غیر متعلق تفصیلات ہیں لیکن جب شمس الرحمٰن جان ڈن JOHN DONE کے انداز میں ان کے اندر ربط پیدا کر لیتے ہیں۔ تو یہ رباعی وجود میں آتی ہے:

خار آہن ہوں، برگ زر ہو جاؤں
سوکھی کھیتی ہوں، چشم تر ہو جاؤں
ہلکا سا ترے پاؤں پہ چوٹ کا داغ
میں چوم لوں اس کو تو امر ہو جاؤں

نسیمِ خُلد جب عروجِ زمستاں، کی شدید سردی میں ان کے گھر در آتی ہے تو انگاروں کا ذکر کرتی ہوئی اس انداز سے ان سے مخاطب ہوتی ہے:

— میرے تارِ نفس میں یوں
نہاں سفاک لالی ہے
لہو جیسے رگِ نازک میں پوشیدہ۔ مجھے آغوش میں بھر کر نچوڑو تم
تو انگارے ٹپکتے دیکھ پاؤ گے، مجھے
مٹھی میں بھر کر منہ میں رکھ لو، پی کے دیکھو، وہ
سنہرا تیر ہوں میں جو گلے میں چھد کے بن جاتا ہے
انگارہ۔ تمہیں
جلنا نہیں آتا۔

(خام سوزیم و نارسیدہ تمام)

سلاسل سے آزاد ہونے کا جذبہ شمس الرحمٰن کی نظموں، غزلوں اور رباعیوں کے پورے سلسلے میں رچا بسا ہوا ہے۔ وہ بار بار اس کا اظہار کرتے ہیں۔ ایک ایسی زبان میں جس میں معنی در معنی متنوع کیفیات جلوہ گر ہیں:

کشاں کشاں چلا ہوں کہ شہرِ خوشبو کو
نکل کے دشت سے دریا کے پار دیکھوں گا

تمام عمر کی مہجوری گھر پہ برسے گی
میں جنگلوں میں ترا انتظار دیکھوں گا

اب موجِ نگہ غبارِ خونیں بن جائے
زخمِ جگری باعثِ تسکیں بن جائے

اے رنگ ہوائے دل بکھر جا اتنا
ہر تارِ نفس ٹوٹ کے سنگیں بن جائے

سلاسل سے آزادی، حسیت کی قوس طرازی کا پرخطر سفر، موت کے لیے نظم، مجید امجد کے ہاں بھی موجود ہے اور وجود کی دریافت کی 'شعلگی' کا ذکر وزیر آغا بھی کرتے ہیں لیکن فاروقی کے یہاں ماورائیت کا تجربہ 'شعلگی' کا تجربہ ہوتے ہوئے بھی بالآخر معصومیت کی تلاش میں خطرات میں گھر جاتا ہے اور خطرات کو ذہنی جذباتی اور فکری سطح پر قبول کرتے، اور آرزوئے آزادی اور آرزوئے شہر خوشبو کے کرب سے مسلسل اور متواتر گزرتا ہے اور 'برگِ خواہش کی مہک' 'کوندے کی طرح مکاں اندر مکاں' سنتا ہے۔

رات بھر سات پرندے مری چھت پر اترے
بوند بھر خون بھی مری رگِ گردن میں نہ تھا

داغِ زہراب کو سینے میں چھپا رہنے دیں
یہی اک لعل ہے جو طرۂ دشمن میں نہ تھا

گاڑھی تاریکی میں بھاری برگِ خواہش کی مہک
مثل کوندے کے مکاں اندر مکاں سنتے رہو

فاروقی کے ہاں نظموں میں مصرعوں کی تشکیل نہ تو مکمل طور پر RUN ON LINE کی صورت میں ہے اور نہ ہی وہ اپنے مصرعوں کو بالعموم کسی ٹھس نکتے پر ختم کرنا چاہتے ہیں۔ بالو کی نظموں تک پہنچتے پہنچتے وہ گیت کی فضا کے قرب وجوار میں سانس لیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ معصوم، خوب صورت، مترنم، دلاویزا

اور تخلیقی سفر کے ایک اور موڑ پر وہ 'اجگر' ڈومنی اور پیڑ کا ذکر کرتے ہوئے، نثری نظم کے انداز میں "تلاش بال و پر" کا تجربہ کرتے ہیں۔

'سخن آشوب'، فاروقی کی واحد طویل نظم ہے (ایک اور طویل نظم لکھنے کے ارادے کا اظہار وہ بعض اوقات کرتے ہیں)۔ اس نظم میں ان کے اپنے بیان کے مطابق ......" ہمارے شاعروں، ادیبوں، اساتذہ اور نقادوں کے اخلاق اور علمی زوال پر، ہجو یہ رنگ میں رنج اور غصے کا اظہار کیا گیا ہے"۔ سخن آشوب فی الواقع بے پناہ نظم ہے خارجی حقائق کا تفصیل سے ذکر کرتی ہے لیکن دائرہ شعر سے غیر متعلق اشاروں سے آزاد ہے۔ اس نظم کی مخصوص لفظیات اور فنکارانہ مہارت اس کی خاص خوبیاں ہیں۔ یہ نظم زوالِ عصر کا مکمل منظر نامہ ہے فکر انگیز، عبرت ناک!!

شمس الرحمن مدیر، شاعر اور نقاد۔ کوتاہ نظری نے ذاتی تعصبات اور ان کے کچھ متنازعہ فیہ تنقیدی افکار کو ان کی شاعری کے کردار کے ساتھ جبراً منسلک کر رکھا ہے۔ حق تو یہ ہے کہ اگر کسی شاعر کے کلام کا مطالعہ سوانحی تفصیلات اور اس کی تنقیدی آرا سے آزاد ہو کر نہ کیا جائے تو نتائج عام طور پر غلط اور گمراہ کن ہوتے ہیں۔ فاروقی کی شاعری بالغ کشادہ نظری کا تقاضا کرتی ہے۔

شمس الرحمن کا تخلیقی سفر جاری ہے۔ اور یہ سفر بھرپور امکانات کا سفر ہے:

ہیں زخم صدا کہ جگمگاتے ہوئے باغ
کالی لمبی ندی پہ روشن ہیں چراغ
کو ندی ہے منجمد فضا میں دیکھو
الفاظ کی تلوارِ معطر بے داغ

یہ تو الفاظ کی تلوار تھی۔ معطّر، بے داغ۔ ! شمس الرحمٰن نے حال کے برسوں کی اپنی ایک نظم میں اندھیری شب کے گوشِ معطّر کا بھی ذکر کیا ہے۔

اندھیری شب کے شرمیلے معطّر کان میں اس نے کہا
وہ شخص
دور افتادہ لیکن میرے دل کی طرح روشن ہے
جو میرے پاؤں کے تلوے ہتھیلی کے گلابی گال میں
کانٹے سا چبھتا ہے
جو میرے جسم کی کھیتی پہ بارش کا
چھلاوا ہے۔ وہ جس کی آنکھ کی قاتل
ہوس اک منتظر لیکن نہ ظاہر ہونے والے پھول کی مانند
بے چینی میں رکھتی ہے مجھے، وہ
آنے والا ہے۔

(نظم)

اندھیری شب کے معطّر کان میں سرگوشی کرنے والا کون تھا ؟ وہ شخص کون ہے جس کے آنے کا امکان ہے ؟ اور سرگوشی کرنے والے سے اس کا کیا رشتہ ہے ؟ وہ شخص جو سرگوشی کرنے والے کے دل کی طرح روشن ہے وہ سرگوشی کرنے والے کے پاؤں کے تلوے، ہتھیلی کے گلابی گال میں کانٹے سا کیوں چبھتا ہے ؟ وہ اس کے جسم پر بارش کے چھلاوے کی طرح کیوں برستا ہے ؟ اس کی آنکھ کی قاتل ہوس ایک نہ ظاہر ہونے والے پھول کی مانند سرگوشی کرنے والے کو بے چینی میں کیوں رکھتی ہے ؟ —— شمس الرحمٰن نے ان سب سوالات کی مدد سے متوقع جہان

کا ایک ایسا شخصی پیکر تیار کیا ہے۔ جو انتہائی پُر اسرار ہے اور چونکہ وہ حسبِ دستور نظم کے حوالے سے ایک مخصوص شب کو بھی نہیں آیا اس لیے وہ مخصوص شب ایک ایسے مسلسل عمل کی نوعیت اختیار کر گئی ہے جو اپنے گوش معطر، گوشِ نازک اور اپنی جسم سیہ سے سرفراز ہوتے ہوئے بھی دخیل انسانی پیکروں اور تلازموں سے ماورا ہے، بے نیاز ہے۔ یہ ماورائے حدود و سعت، معصومیت؛ حیرت — ایک بے پناہ جمالیاتی مابعدالطبیعیاتی تجربہ ہے۔

شمس الرحمٰن کا گوشِ معطر میں پراسرار سرگوشیوں کا سفر جاری ہے۔

مخمور سعیدی

مخمور سعیدی خود اپنا تعارف ان الفاظ میں کراتے ہیں :

میرا نام سلطان محمد خاں ہے
میں بیٹا ہوں
مولانا احمد خاں کا
جو پنج وقتہ نمازی تھے
لیکن میں فجر کی نماز کے وقت
سویا ہوا پایا جاتا ہوں
ظہر اور عصر کی نمازوں میں
دفتری مصروفیت
میرا پیچھا نہیں چھوڑتی
مغرب اور عشا کی نمازیں
مجھ پر لعنت بھیجتی ہیں
کہ یہ وقت میری شراب نوشی کا ہے
اس کے باوجود مجھے
اپنے نام پر بھی اصرار ہے

اور اپنی ولدیت پر بھی

محمور سعیدی کے اس تعارف کی بیشتر تفصیلات چونکہ سوانحی اور نجی نوعیت کی ہیں اس لیے میں اس محمور سعیدی کی تلاش کرنا چاہتا ہوں جو ان کے کلام کے توسط سے مجھ سے اکثر محوِ گفتگو ہوتا ہے۔ ان کے اپنے الفاظ میں کرائے ہوئے تعارف اور وہ تعارف جس کا ان کے کلام کے توسط سے میں متلاشی ہوں، ممکن ہے ہم آہنگ بھی ہوں اور شاید بعض مقامات پر متضاد اور متصادم بھی! بہر حال ایک زندہ حسّاس انسان کے تخلیقی سفر کی کامیابی کا اس سے بہتر ثبوت اور کیا ہو سکتا ہے کہ وہ ہم آہنگی اور تضاد و تصادم کی مختلف النوع کیفیات سے یکساں حوصلے اور استقلال سے گزرتا ہے اور اپنے نام اور اپنی رگوں میں دوڑتے ہوئے نسلی تسلسل پر اصرار کرتا ہے۔

محمور سعیدی غزل، نظم۔ دونوں اصناف پر یکساں قدرت رکھتے ہیں لیکن میرا اندازہ ہے ان کا فطری جھکاؤ غالباً کسی حد تک غزل کی جانب ہے۔ ان کی حسّیت میری دانست میں جہاں ان کے سوانحی سلسلے سے تشکیل پذیر ہوئی ہے وہاں اس کے ارتقا اور تکمیل میں یقیناً ان عناصر کا بھی دخل ہے جن کو ہم اپنے گرد و پیش کے حالات اور ماحول اور انسانی صورت حال کے مسائل سے وابستہ کرتے ہیں۔ محمور سعیدی کی شاعری سے جو انسان ابھر کر سامنے آتا ہے وہ بیک وقت جلتے ہوئے مکان کا مکین بھی ہے اور اس منظر کا تماشائی بھی جو جلتے ہوئے مکان نے اس کے سامنے ابھارا ہے:

بستی میں بہت دور کہیں آگ لگی ہے
پھر میرا مکاں کیسے جلا؟ سوچ رہا ہوں

یہ حسّاس انسان ماضی کی صالح اقدار سے بھی وابستہ ہے حال کا لمحۂ کرب بھی جی رہا ہے اور مستقبل کی تشویش میں بھی گرفتار رہتا ہے۔ عہدِ رفتہ کا ذکر کرتے ہوئے وہ بعض اوقات مراجعت کی کیفیت سے گزرتا ہے لیکن اختر الایمان سے

مختلف انداز ہیں۔ لمحۂ موجود کا شکست وریخت کا سلسلہ اسے فوراً متوجہ کرلیتا ہے اور پھر وہ اس کی جزیات و تفصیلات میں اتر جاتا ہے۔ یہ جزیات و تفصیلات عصری آگہی کے تجربے میں ڈھل جاتی ہیں۔ایک مثالی خاکہ مثالی صورت میں کہیں نہ کہیں موجود ہے لیکن اس حساس انسان کا المیہ یہ ہے کہ وہ اس مثالی خاکے کی بازیافت کی کوشش میں صرف ایک ادھورے خاکے تک رسائی حاصل کرسکتا ہے۔ یہ انسانی المیہ بھی ہے اور انسانی آرزوئے جستجو کا جواز بھی :

کہیں ابرو نظر آئے، کہیں آنکھیں اس کی
کہیں زلفیں، کہیں عارض کہیں ہونٹوں کے کنول
مسکراہٹ کا کہیں عکس، کہیں باتوں کا
سر جھکا کر کہیں دیوانہ بنانے کی ادا
خامشی میں کہیں انداز سخن کا افسوں
جسم کا لوچ کہیں، کہیں شوخیٔ رفتار کہیں
سادگی دل کی کہیں، حسن کا پندار کہیں

ایک تصویر کے سو رنگ، کہ یکجا نہ ہوئے
ایک خاکہ جو ادھورا تھا، ادھورا ہی رہا

(ایک ادھورا خاکہ)

تصویر کے سو رنگوں کو یکجا کرنے کی کوشش میں مخمور سعیدی مختلف جسمانی تجربوں سے گزرتے ہیں۔ فطرت کے ٹوٹتے ہوئے منظر نامے کا ذکر کرتے ہیں۔ تشدد دہشت اور غارت گری کے تسلسل سے افسردہ ہوجاتے ہیں، روزمرہ کی ضروریات کے جبر کے درمیان آبادیوں سے ویرانوں تک پھیلے ہوئے منظر نامے پر بصری، ذہنی اور فکری طور پر حاوی ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہر جنگ ان کے نزدیک (اور واقعتاً بھی!) ایک نئی جنگ کو جنم دیتی ہے۔ ایک دریچہ رنگین ہے تو دوسرا سونا، سوال

پیدا ہوتا ہے کہ کیا انسان صرف دائروں کا قیدی ہے ۔ اس کے لیے اگر کوئی راہ نجات ہے تو وہ کہاں ہے اور اس کی نوعیت کیا ہے :

نئے نئے دائرے بناتے رہے ہم تم
کہ مدتوں سے
یہ دائروں کا طلسم تشکیلِ کائناتِ بشر کی پہچان بن چکا ہے
ہمارا ایمان بن چکا ہے

(دائروں کے قیدی)

مخمور سعیدی جو زمینی زندگی کے اسیر بھی ہیں اور ثبات کے لیے کہیں کہیں ماورائیت کا تجربہ بھی کرتے ہیں بہر حال میرے نزدیک اسیر خاک ہیں اور چونکہ تسلسل کو معنوی اور فکری طور پر قبول کرتے ہیں اس لیے شکست و ریخت اور انسانی صورت حال کے المیے کے درد و کرب کے باوجود زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کی خوشگوار کیفیات کا بڑی شفقت اور محبت سے ذکر کرتے ہیں ۔

دل کی روش سے گزرتی یہ تتلیاں
خوابوں میں آ کے پھول کترتی یہ تتلیاں

ہیں جانے کس طلب میں ہواؤں کی ہم سفر
پھولوں کی بستیوں سے گزرتی یہ تتلیاں

اک پرندہ ہوا کا ہم پرواز
میرے آنگن میں کیوں اتر آیا

پرانے خوابوں کی سوغات ساتھ لائے تھے
سفیر بن کے جو آئے نئے خیالوں کے

اک تعلق ہے جو روز و شب کو مرے نور و نزہت کی سوغات دے جائے گا
اک نظر ہے جو اس دشت ظلمات میں چاند سورج مرے ڈھونڈ کر لائے گا

زندگی کا مآل کیا ہوگا
گاہے گاہے یہ سوچتا ہوں میں
ہر طرف نور پھیل جاتا ہے
اور ایسے میں دیکھتا ہوں میں
موت نے توڑ دیں حدیں میری

تسلسل کا یہ احساس مخمور سعیدی کی حسیت کا روشن پہلو ہے اپنی نظم 'نوید' میں اس کا اظہار اس طرح کرتے ہیں :

بدلتے موسم کا اولیں خوش نوا مغنی
یہ ننھا منا سا اک پرندہ
جو اک پرانے درخت کے نو رسیدہ پتوں کے چلمنوں میں
چھپا ہوا چہچہا رہا ہے
ہوا کے بربط پہ جشن نوروز کا ترانہ سنا رہا ہے
نوائے رنگیں کے زیر و بم سے
فضا کے خاموش، سرد سینے میں ایک ہلچل مچا رہا ہے

(نوید)

شہر سرد رتیلے راستوں کا شہر ہے۔ گاؤں اپنی معصومیت کھو چکا ہے۔ چڑھتے ہوئے دریا کے پار اترنے کا امکان بہت کم ہے۔ لفظوں کا المیہ ہے کہ وہ اپنی فطری معنویت سے محروم ہوتے جا رہے ہیں۔ نئے اور پرانے کی آویزشوں میں مخمور سعیدی جانب داری کا رویہ اپنانے کے بجائے غالباً معروضی انداز سے سوچنے کے قائل نظر آتے ہیں اور شاید اسی معروضی رویّہ کے باعث انتہاؤں سے گریز کرتے ہیں۔ اور جذبہ و فکر کی ان کیفیات کے شاعر ہیں جو فیصلہ کن نتائج کے اعلان کی کیفیات ہرگز نہیں ہے۔ وہ سیر بین کی نگاہ بھی رکھتے ہیں اور ایک انتقادی زاویۂ نگاہ بھی۔

مخمور سعیدی کی غزلوں میں کلاسیکی آن بان کے ساتھ ساتھ آہنگ اور لفظیات کی بڑی خوشگوار تازہ کار صورتیں جلوہ گر ہیں۔ خاص طور پر ان غزلوں میں جہاں انھوں نے طویل بحروں سے کام لیا ہے:

کشتیاں پانیوں میں اترتی ہوئی، پل کے اوپر سے لاری گزرتی ہوئی
زندگی، اے مری ہم سفر زندگی، کل تو اک داستاں بن کے رہ جائے گی

برف باری کے منہ زور طوفان میں پیڑ ننگے بھی بے دست و پا بھی ہوئے
ٹہنی ٹہنی زمیں پر گری ٹوٹ کر پتہ پتہ ہوا میں بکھرنے لگا

مخمور سعیدی کی نظموں کی ڈرافٹنگ میں مختلف طریقوں سے کام لیا گیا ہے۔ بعض نظمیں رسمی پابندیوں کے درمیان تشکیل پذیر ہوئی ہیں۔ بعض نظم معرا کے آس پاس ہیں۔ بعض نظموں کے بند مخصوص ساخت کے توسط سے رونما ہوئے ہیں۔ آزاد نظموں کی ڈرافٹنگ میں ملائم، ہموار، غیر ہموار اور متفرق قسم کے مصرعے سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ لفظوں میں سامنے کے کھردرے اور روزمرہ کی زندگی سے متعلق الفاظ بھی ہیں اور آراستہ، آرائشی الفاظ بھی۔ مخمور سعیدی کا کمال یہ ہے کہ وہ طریق کار کی تمام راہوں سے بہ اندازِ امتیاز گزرے ہیں۔

مخمور سعیدی نے اپنے تعارف میں جو اعترافات کیے تھے ان میں نماز سے غفلت اور شراب نوشی کے علاوہ زاویہ اثبات ان کا اپنے نام اور اپنے نسلی تسلسل پر اصرار تھا۔ میرے نزدیک یہ تعارف چونکہ صرف سوانحی اور نجی تفصیلات پر مشتمل تھا اس لیے ادھورا تھا۔ ان کا مکمل تعارف یہ ہے کہ وہ تخلیقی طور پر زندگی کو اس کے تمام تر تضادات کے ساتھ قبول کرتے ہیں۔ اور اس کے تسلسل کا فنکارانہ شعور ان کے مخصوص تخلیقی مزاج کی پہچان ہے۔

مخمور سعیدی کا تخلیقی سفر جاری ہے، اور بہت سی نئی منزلیں ان کی منتظر ہیں۔

رفعت سروش

رفعت سروش کا ادبی سفر کم و بیش نصف صدی پر پھیلا ہوا ہے اس طویل سفر میں انھوں نے شعری اظہار کے مختلف طریقوں کو بھی آزمایا ہے اور جذبہ و فکر کی مختلف سطحیں اور منزلیں بھی دریافت کی ہیں۔ رفعت سروش کا شمار میں اردو زبان کے اُن خوش قسمت شاعروں میں کروں گا جنہیں اختر الایمان کے الفاظ میں ،حسن سے بھی لگاؤ ہے، جنھیں زندگی بھی عزیز ہے ؛

ہر شاعر کے ہاں ایک مخصوص دائرۂ وابستگی ہوتا ہے جس کی جانب وہ بار بار لوٹتا ہے اور ہر ملاقات پر جذباتی سود و زیاں کے تجربے سے گزرتا ہے۔ رفعت سروش کے ہاں بھی ایک مخصوص دائرۂ وابستگی ہے اور اس کے تعلق سے ایک حلقہ سود و زیاں کا جذباتی نقش نامہ۔ اس مخصوص دائرے اور حلقے کے گرد و نواح کچھ ایسے نقطے کچھ ایسے مقامات بھی ہیں جو ہمیں اپنی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو فی الحال فیصلہ کن انداز میں شناخت کا مسئلہ نہیں حل کر پائے۔ رفعت سروش اگرچہ مختصر نظم، طویل نظم، غزل، نثری نظم، پابند نظم، آزاد نظم، غنائیہ، بیلے۔ سب اصنافِ اظہار کے رسیا ہیں۔ لیکن اثر انگیزی اور مخصوص شناخت کے اعتبار سے میں ان کا شمار مختصر نظم کے متوازن طریق اظہار کے شاعروں میں کروں گا۔ ان کے ہاں نظم کی ہیئت، جذبات و محاکات، پیکریت، نامیاتی وحدت کا گہرا شعور ہے۔ اظہار کے طریق کار کی سطح پر وہ براہ راست

بیان کا سہارا بھی لیتے ہیں، علامتی، تمثیلی تجسیم کاری اور نقش گری بھی کرتے ہیں اور بعض اوقات طوالت اور اختصار و اجمال کے متضاد مراحل میں کسی مثبت ٹھوس شبیہ یا تفصیل کی تلاش میں سرگرداں دکھائی دیتے ہیں۔

رفعت سروش کی شخصیت طوفانی کیفیات کی شخصیت نہیں ہے۔ وہ بلند آہنگ بھی نہیں ہیں۔ البتہ ترسیل کو براہ راست جہت عطا کرنے کے لیے وہ بعض اوقات 'سامنے کے الفاظ' کا استعمال سامنے کے انداز میں کرتے ہیں۔ جذبات کا واشگاف اظہار، ہنگامی موضوعات، فوری، عملی افادیت پسندی ان کے کلام کا حصہ نہیں ہیں لیکن ان کی بعض نظموں کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے وہ شعوری نظم سازی کے عمل میں جذباتی تمازت سے کسی حد تک محروم ہو گئے ہیں۔

رفعت سروش کی نظموں کا انسان بچپن، لڑکپن، جوانی، ازدواجی زندگی اور زوال عمر کی منزلوں سے گزرتا ہوا ایک حساس باشعور انسان ہے۔ وہ بچہ وہ لڑکا جو اب طویل مسافت طے کر چکا ہے وہ رفعت سروش کو عزیز تو ہے لیکن اختر الایمان کی طرح مسلسل بازیافت کا محور نہیں ہے۔ رفعت سروش بچپن اور لڑکپن کی تصویر کشی کرتے وقت ایک گاؤں، ایک چھپر کے گھر، مفلسی اور تنگ دستی کے ماحول میں معصومیت شفقت، فطری سادگی کی تصویروں کو مستحکم تو کرنا چاہتے ہیں لیکن شاید وہ یہ احساس بھی رکھتے ہیں کہ عمر کے سفر کا رخ ناگزیر طور پر آنے والے برسوں کی جانب طے شدہ ہے۔ اس کو مخالف سمت میں موڑنا ممکن نہیں ہے۔ رفعت سروش کی لڑکپن اور بچپن کی تصویریں کچھ اس طرح ہیں:

ایک چھپر کا گھر نیم کے سائے میں
اونگھتا ہے دھند لکے میں لپٹا ہوا
شام کا وقت ہے اور چولہا ہے سرد
صحن میں ایک بچہ برہنہ بدن
باسی روٹی کا ٹکڑا لیے ہاتھ میں

تواتراور تسلسل

سر کھجاتا ہے جانے ہے کس سوچ میں
اور اسارے ہیں آٹے کی چکی کے پاس
ایک عورت پریشان خاطر، اداس
اپنے رخ پر لیے زندگی کی تھکن
سوچتی ہے کہ دن بھر کی محنت کے بعد
آج بھی روکھی روٹی ملے گی ہمیں

تم حقارت سے کیوں دیکھتے ہوا سے
دوست یہ میرے بچپن کی تصویر ہے

(بچپن)

دیکھ یہ صبح زمستاں اوس میں بھیگی ہوئی
کہر میں لپٹی ہوئی
ٹھنڈ میں ٹھٹھرے کھڑے ہیں اس گلی کے سب مکاں
دھوپ آئی ہے فقط مسجد کے اس مینار پر

ایک شکستہ گھر کا دروازہ کھلا
ایک لڑکا ننگے سر اور ننگے پاؤں
گھر سے نکلا ہاتھ بغلوں میں دبائے
اور بستہ اپنے سینے سے لگائے
ملگجی سی ہے کرن امید کی
اس کے چہرے پہ اداسی کی بجائے
جا رہا ہے بار مستقبل کا شانوں پر اٹھائے۔

یہ مرے البم کی اک تصویر ہے
میرے احساسات کی تحریر ہے

(لڑکپن)

رفعت سروش کی مندرجہ بالا دو نظموں کا مطالعہ کرنے سے ہماری توجہ ان کی کچھ مخصوص خصوصیات کی جانب جاتی ہے۔ دونوں نظمیں نظم معرا کے ذیل میں آتی ہیں۔ 'بچپن' مکمل طور پر، کیونکہ اس کے تمام مصرعوں میں ارکان کی تعداد مساوی ہے۔ 'لڑکپن' جزوی طور پر کیونکہ اس کے کچھ مصرعوں کی غیر مساوی لمبائی اسے 'آزاد نظم' کے قریب لے گئی ہے۔ دونوں نظموں میں تصویرکشی سے ماورا جانے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی۔ دونوں نظموں میں کم و بیش ایک مشترکہ صورت حال کی جانب اشارہ کیا گیا۔ دونوں نظموں میں 'بچپن یا لڑکپن کی بازیافت کا کوئی جذبہ نہیں ہے۔ بلکہ 'لڑکپن' کا مرکزی کردار مستقبل کا بار اپنے شانوں پر اٹھائے سفر میں ہے۔

صورتِ حال کو بیان کرنے اور اس کی تصویرکشی کرنے کا رویہ رفعت سروش کے ہاں شروع سے موجود ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ تصویروں کی رنگا رنگی اور بوقلمونی میں اگرچہ اضافہ ہوا ہے اور الفاظ کو بال و پر عطا کرنے کا ایک متوازی رویہ بھی پروان چڑھا ہے لیکن 'تصویرکشی' کا رویہ حاوی انداز میں رفعت سروش کے ہاں بہر حال موجود ہے۔ رفعت سروش کا پہلا ردِّعمل ہر حیاتیاتی تجربے میں غالباً بصری ردِّعمل ہے۔ وہ پہلے 'تصادم' میں بصری سطح پر متاثر ہوتے ہیں چشم و لب، جسم کے خطوط، پیکر کے نقوش اور زاویے ذہن میں مجتمع کرتے ہیں۔ اس لینڈ اسکیپ کا منظرنامہ تیار کرتے ہیں جس میں سے ان کے کردار گزر رہے ہوتے ہیں۔ ان کی اس نوع کی نظمیں ایک مونتاژ کی طرح ہیں جس میں بیک وقت کچے گھروں کے دیوار و در، جلتے ہوئے مٹی کے دیے، رات کے سناٹے، چکی کے نغمے، چاندی کے ترازو، بے سر حسینوں کے جھرمٹ، ماضی کے ویران کھنڈر، صبح کی قربت اور

رفاقت کے نقوش، اور بچوں کی آنکھوں کے روشن خاکے اور ان کے قہقہے جلوہ گر ہو گئے ہیں۔ اس منظر نامے کے پہلو بہ پہلو رفعت سروش شاید جذبہ و فکر اور طریق کار کا ایک اور منظر نامہ تخلیق کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ منظر نامہ تابندہ لمحوں کے شعور و ادراک کا، زندہ حقیقتوں کا آزاد پرندوں اور عقیدتوں کا منظر نامہ ہے۔ یہ منظر نامہ اگرچہ مثبت، بامعنی اور شعوری طور پر فعّال منظر نامہ ہے لیکن تخلیقی سطح پر اس جمالیاتی ارتفاع کا حامل نہیں ہے جو رفعت سروش کے ہاں کچھ مخصوص مقامات پر ملتا ہے۔ میرا اشارہ خاص طور پر ان نظموں کی طرف ہے جو انھوں نے پنڈت جواہر لال، امیر خسرو اور شہیدان وطن کے تعلق سے اظہار عقیدت کے طور پر لکھی ہیں۔

ترقی پسند تحریک کی سب سے بڑی دین یہ تھی کہ اس کے زیر اثر ادیبوں اور شاعروں (ترقی پسند تحریک سے باقاعدہ طور پر وابستہ ادیبوں اور شاعروں اور انفرادی ذہنی اور فکری آزادی کا تقاضا کرنے والے ادیبوں اور شاعروں) نے قریب کی زندگی اور عصری مسائل کے تقاضوں اور عصری زندگی کے تحرک کو محسوس کیا اور اسے اپنے تخلیقی اظہار کا حصہ بنایا۔ ترقی پسند تحریک جب پروگراموں، طے شدہ نظریوں، نعروں اور اعلان ناموں کی تحریک بن گئی تو روبہ زوال ہو گئی۔ رفعت سروش بنیادی طور پر چونکہ پروگراموں، طے شدہ نظریوں، نعروں اور اعلان ناموں کے شاعر نہیں ہیں اس لیے وہ شروع سے آخر تک اس متوازن رہ گزر پر گامزن ہیں جو شاید شاعری کی اصل اور تخلیقی رہ گزر ہے۔ تصویر کشی اور بیان کرنے کے رفعت سروش کے رویے کی جانب میں اشارہ کر چکا ہوں۔ یہاں میں اس متوازی رویے کا ذکر بھی کرنا چاہتا ہوں جو رفعت سروش کے ہاں تصویر کشی اور بیان کرنے کے رویے کے ساتھ ساتھ سرگرم عمل ہے۔ یہ رویہ خیال، جذبے اور فکر کی تجسیم اور نقش گری کا رویہ ہے۔ رفعت کے ہاں اجمال اختصار ایجاز اور لفظ کے استعاراتی علامتی استعمال کی کامیاب مثالیں انھیں

اردو زبان کی جدید شاعری خاص طور پر جدید نظم کی اہم ترین رو کے درمیان لاکھڑا کرتی ہیں۔

ریت ہاتھوں میں
ریت آنکھوں میں
ریت پلکوں میں
ریت سانسوں میں
ریت کا گھر بنانے کی دھن میں
ریت میں دھنس گئے ہیں میرے پاؤں
ریت ہی اوڑھنا بچھونا ہے
ریت پانا ہے
ریت کھونا ہے

(ریت کا گھر)

وہ پتھر ہے
لجیلا۔ خوب رو پتھر
مہکتا۔ گلبدن پتھر
وہ پتھر ہے
کہ اس کے لب نہیں ہلتے
وہ پتھر ہے
کہ اس کے کان نامانوس ہیں حسنِ سماعت سے
وہ پتھر ہے
کہ اس کی آنکھ ہے ناآشنا نورِ بصارت سے
وہ پتھر ہے
نہیں واقف محبت اور نفرت سے

وہ پتھر ہے
مگر دل میں سجا لینے کے قابل ہے
لچیلا ۔ خوب رو پتھر
مہکتا ۔ گل بدن پتھر

(گل بدن پتھر)

کیا یہ نظمیں معنوی طور پر وہی ہیں جو جسمانی طور پر ریت اور پتھر کے تعلق سے نظر آتی ہے ؟ اس سوال کے جواب میں ان نظموں کی حقیقی نوعیت مضمر ہے۔ رفعت سروش غزل ، کے 'عاشق' نہیں ہیں لیکن غزل کہتے ہیں اور خوب کہتے ہیں۔ اور بعض اوقات غزل کے اشعار کے ترتیب کی پابند نظمیں بھی لکھتے ہیں (اختر الایمان بھی غزل نہیں لکھتے لیکن ان کی بعض نظموں کی ساخت غزل کے انداز کی ہے) آزاد نظم ان کے ہاں وانتگاف انداز کی منحرف آزاد نظم نہیں ہے۔ ان کی واحد نثری نظم محض استثنٰی کی نوعیت رکھتی ہے۔ طویل نظم ان کے ہاں مختصر نظم کی توسیع ہے اور ریڈیائی ڈرامے تمثیلی دریافت کے تجربے !

رفعت سروش کی شاعری کی ایک منفرد اور بنیادی جہت کی طرف میں خاص طور پر اشارہ کرنا چاہتا ہوں ۔ رفعت سروش نے اپنی شریک حیات کی وفات کے بعد ان کے تعلق سے جو نظمیں لکھی ہیں ۔ وہ بعض لوگوں کے نزدیک شاید سوانحی نظمیں ہوں لیکن میں انھیں جمالیاتی ردعمل کی ان مثالوں میں شمار کرتا ہوں جو ان کے ہاں انہدامِ حسن کے خوف اور انہدامِ حسن کے وقوع سے پیدا ہوا ہے۔ یہ جمالیاتی ردّ عمل رفعت سروش کے ہاں شروع سے آخر تک موجود ہے اس کا تعلق صرف شریک حیات کی وفات کے ساتھ نہیں ہے ۔ اس سانحہ نے انہدامِ حسن کے احساس کو ایک منفرد شدت اور جہت عطا کی ہے ۔ یہ سلسلہ ان کی نظم 'گلاب کا پھول' سے شروع ہوتا ہے :

کھلا ہوا ہے جھاڑیوں میں پھول اک گلاب کا

اٹے ہوئے غبار میں ہیں جس کے عارض وجبیں
چبھو کے دے رہے ہیں خار خنجروں سے پے بہ پے
لہولہان ہے تمام اس کا جسم ناز نیں

یہ گلاب کا پھول جو ہوا میں جھولتا ہوا بالآخر گر گیا کیا صرف گلاب کا پھول ہے ؟

یہ گلاب کا پھول ہی وہ دوسرا پودا ہے جس کا ذکر رفعت سروش ایک اور نظم میں کرتے ہیں۔ رشتوں کی شکست وریخت، بڑھتا ہوا تشدد، غارت گری کی یورش —— ان سب کے درمیان حسن کی پہچان صرف کچھ افراد، کچھ رشتوں، کچھ وابستگیوں اور کچھ برسرِ پیکار صالح اقدار کے دم قدم سے باقی رہ گئی ہے جو خدا جانے کب دم توڑ دیں، ہم سے جدا ہو جائیں۔ رفعت سروش حسن کے انہدام کا صرف ماتم ہی نہیں مناتے، وہ اس کے طلوع، اس کی افزائش، اس کی بلوغت اس کی ہمدمی، رفاقت، اور اس کی جمالیاتی سحر خیزی کا جشن بھی مناتے ہیں اور خوف اور اس خدشے کا اظہار بھی کرتے ہیں جو متوقع یا حقیقی انہدام کے ساتھ ناگزیر طور پر منسلک ہے۔ وہ زندگی کے نگار خانے میں ایک نیم روشن دن سے گزرتے ہوئے تجسس کی بعض کیفیات میں اترنے کا تجربہ بھی کرتے ہیں۔ اور پھر احساسِ جمال کو اپنے وجود کا حصہ بنا لیتے ہیں :

یہ اس کا ذکر ہے کل تک جو روحِ شعر نغمہ تھی
سراسر خلق واخلاص و مروت تھا وجود اس کا
تکلم میں محبت کی صداقت رقص فرما تھی
تبسم سے مہک جاتا تھا بزمِ دل کا ہر گوشہ

'گلاب کے پھول' میں گلاب کے پھول کی نوعیت علامتی تھی۔ 'روشن ستارہ' میں وہ شریکِ حیات کا روپ اختیار کر گئی ہے۔ صبح بن گئی ہے۔

وہ ایک عورت تھی
اس کے ہونٹوں پہ پھول کھلتے تھے
اس کی آنکھوں میں اک نشہ تھا بہار جیسا
سرور تھا انتظار جیسا
صباحتوں کا لطیف پیکر
نزول صبح بہار جیسے
نظر نظر تابناک منظر
گھنیری زلفوں کے ریشمی سائے
پُر فسوں خواب ناک منظر
اداؤں میں شوخیوں کی بجلی
وہ زندگی کی سی بے قراری
شگفتہ لہجے کی سحر کاری
سماعتوں پر لطیف نغمے کا کیف طاری
وہ ایک عورت تھی
شوخ پیکر لطافتوں کا
وہ نور بن کر بکھر چکی ہے

(صبیحہ)

وہ کوئی جسم نہیں
کوئی آواز نہیں
ایک احساس ہے زندہ و پائندہ
نگہ شوق میں تابندہ ہے
یاد بن کر وہ مہکتی ہے گلوں کی صورت
درد بن کر وہ بڑھاتی ہے کسک پہلو کی

ایسا لگتا ہے رگ جاں سے قریں ہے جیسے
روح بن کر وہ مرے دل میں مکیں ہے جیسے

(ایک احساس)

شہر ہوس میں زندگی کرنے کا کیا طریقہ باقی رہ گیا ہے؟ یہ ایک بہت ٹیڑھا سوال ہے کیا حساس تخلیق کار غارت گری اور عامیانہ پن کی یلغار کو قبول کر لے؟ اس میں شامل ہو جائے؟ یا اس یلغار میں منہدم ہو جائے یا اس پر قادر ہونے کی کوشش کرے؟ وہ عالمِ اضطراب میں ہے:

مرا دل مضطرب ہے
دھڑکنیں سنتا ہے طوفانِ حوادث کی
جنھیں پالا ہے خود انسان کی خونخوار فطرت نے
مظاہر جبر و استبداد کے نظروں میں ہیں میری
مفر انسان کو ممکن نہیں جن سے
زمیں کا گوشہ گوشہ مضطرب ہے
ایک انجانی قیامت کا تصور ہے

(ایک رات جھیل کے کنارے)

رفعت سروش کے ہاں یہ سوال اور ان گنت دوسرے سوال بار بار اٹھتے ہیں وہ ان سوالوں کا کوئی فوری سماجی یا سیاسی حل پیش نہیں کرتے۔ نہ ہی وہ کسی پناہ گاہ کی تلاش میں ہیں۔ حق تو یہ ہے کہ وہ سوالات کے ساتھ اور سوالات کے درمیان زندگی کا سفر جاری رکھنا چاہتے ہیں۔

سوال اٹھتے ہیں رہ رہ کے میرے سینے میں
سوال درد کے نغمے ہیں، دل کی چیخیں ہیں

سوال لذتِ خود آگہی کا سرچشمہ
سوال شورشِ کون ین کی دکایت ہیں

وہ درخت جس کا ذکر رفعت سروش نے اپنی ایک نظم میں کیا ہے شاید ہماری تہذیبی روایت کا ہرا بھرا درخت ہے۔ اس کی شاخوں پر اگرچہ مہکتے ہوئے پھول بھی ہیں اور اس کی چھاؤں بھی ٹھنڈی ہے لیکن یہ ہرا بھرا درخت بہرحال ناگزیر طور پر طوفانِ حوادث میں گھرا ہوا ہے۔

مصوّر سبزواری

تشدّد، خوف، دہشت قتل وخون۔ ان سب کی فضا کو ہم نے شاید ذہنی طور پر قبول کرلیا ہے اس لیے ہم سب رفتہ رفتہ اس کا حصّہ بنتے جارہے ہیں۔ ظالم اور مظلوم، قاتل ومقتول۔ بقا کی جنگ میں اقدار کے رشتوں سے بے نیاز ہو کر اپنی جگہ بدل رہے ہیں۔ مصلحت کوشی، بے حسی معمولاتِ زندگی بن گئے ہیں۔ ہم میں سے اکثر لوگ درد وکرب کو دوسروں کی حد تک صرف کتابی لفظ سمجھتے ہیں۔ اور جب یہ خون آلودہ چکّر ہمیں روندتا ہوا گزرتا ہے تو ہم جبلّی تقاضوں کے تحت فریاد کرتے ہیں جس کو سننے والا ٹھیک اس وقت کسی دوسرے جہنم سے گزر رہا ہوتا ہے۔ یا وہ فریاد سننے کے فعل کو توضیع اوقات سمجھتا ہے۔

کافکا کے افسانہ In the Penal Settlement میں اذیت کے طریق کار کو نتیجہ خیز بنانے کے لیے ایک آلۂ اذیت تیار کیا گیا ہے۔ اس افسانے کا نقطۂ عروج وہ مقام ہے جہاں قاتل مقتول بن جاتا ہے اور مقتول قاتل۔ دونوں بے حسی کی معراج ہیں اور سارا نظامِ انصاف محض ایک بے حس، بے دل، مکروہ ڈھکوسلا۔ بہت سی صورتیں، بہت سے حالات جنھیں ہم کسی زمانے میں خوفناک کہانیوں کا حصہ سمجھتے تھے اب ہماری زندگی کا حصہ بن گئے ہیں۔ اس خطرناک اور خوف ناک صورت حال کو طریقِ بیان سے عمومی سطح عطا کرنے کے بعد شاید ہمیں بھی اس سے بے نیاز ہونے کا

راستہ تلاش کر رہا ہوں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میں ٹھیک اسی لمحہ میں آلۂ اذیت کے نیچے لیٹا ہوا ہوں اور یہ آلۂ اذیت تیز خون آلودہ انگلیوں سے میرے دریدہ جسم پر حکایت خونچکاں تحریر کر رہا ہے۔

عمومی سطح پر ہر شے رقیق اور غیر متعلق ہو جاتی ہے برتتے ہوئے لوگ صرف ہندسے بن کر رہ جاتے ہیں۔ جلتے ہوئے گھر متوقع ملبے کے ڈھیر جن کو بعد ازاں ہٹا کر نئے شہر بسانے کے لیے جگہ خالی کرنا ہے۔ بے حسی کے اس دور میں مرگ انبوہ صرف معمول ہے۔ ہجوم صرف آنکھیں اور پاؤں ہیں اور بے سمت ہیں۔ وہ یلغاریں تو ہیں لیکن منزلِ مقصود سے ناواقف اور نامانوس۔ شاید صرف خون کے ذائقے کی لذت سے آشنا۔ ایک زہر آلودہ تسلسل ہے جو رنگ و نسل، ملک و قوم اور جغرافیائی تقسیم کے حدوں سے بے نیاز مصروف کار ہے۔ وہی آزادیاں جن کا مطالبہ اور استعمال ہم اپنے لیے کرتے ہیں، دوسرے لوگوں کو ہر قیمت پر ان سے محروم رکھنا چاہتے ہیں۔ ہم اقدار کے بحران کی انتہا دیکھتے پر تلے ہوئے ہیں۔ غیر جانبدار اس عالم خاک و خوں میں نہ تو کوئی جماعت ہے اور نہ ہی کوئی فرد۔ آزادانہ تشخص اور شناخت صرف اس غیر محفوظیت، اس خوف و دہشت اس درد و کرب کی ہے جس کی حدیں مسلسل پھیلتی جا رہی ہیں۔

اجتماعی مثبت تقاضوں کا یقیناً ایک مستقل مقام ہے انسان ان مثبت تقاضوں سے بھی ناگزیر طور پر منسلک ہے ان کے حصول و بقا کے لیے جدوجہد بھی کرتا ہے۔ وہی انسان جب اس جدوجہد کے عمل میں خوف اور غیر محفوظیت کی فضا سے گزرتا ہے تو ایک مخصوص قسم کے ردِ عمل کا اظہار کرتا ہے۔

مصور سبزواری کا کلام پڑھتے ہوئے میں بار بار اس فرد سے ملتا ہوں جو خوف اور غیر محفوظیت کی صورت حال سے مسلسل نبرد آزما ہے۔ مصور سبزواری اگر کلّی طور پر نظم کے شاعر ہوتے تو وہ جزیات و تفصیلات کی مدد سے خوف و دہشت کا سیر بین کا سا منظر نامہ تخلیق کر سکتے تھے۔ ان کے ہاں صنفِ غزل چونکہ حاوی ذریعہ اظہار کے طور پر سامنے آئی ہے اس لیے منظر نامے کی نوعیت بدل گئی ہے۔ لفظ کی رمزیہ کیفیات

نقش گری ، تہ داری ، لب و لہجہ کی سحر کاری ان کے ہاں سب سرگرم عمل ہیں ۔ مصور سبزواری غزل کی روایت سے منسلک ہونے کے باوجود مخصوص انفرادی خصوصیات کے شاعر ہیں ۔ وہ نہ تو مشقِ محض کے شاعر ہیں نہ ہی تقلیدی ۔ نہ ہی لفظیاتی چکا چوند کے رسیا ۔ نہ ہی مخصوص نظریاتی ثقافتی جہتوں کے نمائندہ اور نہ ہی انفعالی لجلجے پن کے بے دست و پا مسافر ۔

مصور سبزواری کے جہانِ غزل سے گزرتے ہوئے ان کے کچھ شعری رویوں کی مخصوص شناخت فوراً متاثر کرتی ہے ۔ ان کے کلام میں سے ایک ایسے انسان کی تصویر ابھرتی ہے جو ازلی اور ابدی طور پر غیر محفوظ ہے ۔ کسی ناگزیر متوقع خطرے حادثے یا واقعے کا منتظر ہے ۔ کئی بار مجھے محسوس ہوتا ہے یہ وہی انسان ہے جو کافکا کی اکثر کہانیوں میں موجود ہے اور ہمارے یہاں تیز تر ہوتی ہوئی قتل و غارت اور اقدار کے انہدام کی فضا میں ہر کوچے اور ہر موڑ پر موجود ہے ۔ یہ انسان مرگِ ناگہاں سے کہیں زیادہ آہستہ رو انہدام کے عمل سے دوچار ہے ۔

شام آسیب زدہ ہے تنہا مت گھومو
بھینچ نہ لیں لمبے سائے دیواروں کے

میں آندھیوں میں ہاتھ بھی پکڑوں ترا تو کیا
اک برگِ بے سپر ہوں ہواؤں کی جنگ میں

دیوتاؤں سے نہ ہوگا مرادرمانِ زوال
آسمانوں کے سنگھاسن سے گرا ہوں میں

سب خوش تھے اک بزرگ کے سائے کو دیکھ کر
چھاؤں میں آ کے بیٹھے تو پیپل بکھر گیا

پھر ایک مہندی رچے ہاتھ کی بڑھی سازش
پھر ایک خون خرابہ بھی گاؤں میں ہو گا

مصور سبزواری بار بار ایک آہستہ رو انہدام کا ذکر کرتے ہیں مجروح معصومیت کا ایک زہر ہے جو رگ و پے میں آہستہ آہستہ سرایت کرتا جا رہا ہے اس کرب ناک عمل کی انتہا سے زیادہ وہ اس عمل کی تجسیم کاری کرتے ہیں جس سے مصور سبزواری کا اور شاید میرا اور آپ کا سلسلۂ زندگی دوچار ہے۔

تمام عمر چلا مرگِ ناتمام کا دور
دلوں میں گھول گیا بوند بوند زہر کوئی

آنسو پیے ہر رات رہی جاں تشنگی بھی
ہم مر نہ سکے چاٹ کے ہیرے کی کنی بھی

مصور سبزواری کے کلام میں کچھ الفاظ خاص طور پر متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً چراغ شام' سوختہ شام، زہر، سیاہ سمندر، آسیب، کفن، زردئ مہتاب، سراب، سیاہ جزیرے لہو، خون، دشت، ہوائیں۔

جھونکا ہوا کا روکنے والا کوئی نہیں
رخصت چراغ شام سنبھالا نہیں کوئی

سوختہ شام کی محمل ہوں ہیں جاتا ہے کہاں
ساتھ ہی میرے بہ انداز جرس جائے گا تو

تمام عمر چلا مرگ نا تمام کا دور
دلوں میں گھول گیا بوند بوند زہر کوئی

اب ڈسر ہا ہے مجھ کو مرا کھو کھلا بدن
ساون کی بجلیوں سے میرا زہر اتر گیا

ساحل پہ آنسوؤں کے ہی بیٹھے رہو خموش
کب جانے یہ سیاہ سمندر پکار لے

شام آسیب زدہ ہے تنہا مت گھومو
کھینچ نہ لیں لمبے سائے دیواروں کے

ٹھنڈی سی زرد چاندنی آسیب کی یہ رات
دیوار سے نکل کے کوئی در ہیں کھو گیا

ترے پہلو میں بھی یاد آتا ہے اک اور ہی لمس
لب دریا ہیں سرابوں کا تمنائی ہوں

سر سراب وفا مرگ آرزو جیسا
نہ جانے اس کو مرا انتظار کب سے تھا

اب اس سیہ جزیرے سے واپس پلٹ چلو
کیا ہوگا آگے بھی جو زمیں بے خدا ملی

لہو کی سرد شعاعوں کو پوجنے والو
اب ان چٹانوں سے سورج نہیں نکلنے کا

لپٹ رہا ہے وہ شاخ گلاب کی مانند
گلے لگائیں اسے کیا لہو لہان سے ہیں

اک دشت زاد خوف سا لفظوں کی روح ہیں
سب اقتباس ایک کتاب ہراس کے

لرزاں تھیں جو صف بہ صف ہوائیں
مٹی کا وہ آخری سفر تھا

مصور سبزواری نے لفظوں کی مدد سے جو تصویر بنائی ہے اس کے غالب رنگ سیاہ رنگ کے زیادہ قریب ہے۔ مصور سبزواری بظاہر ایک ایسی مسافت میں ہیں جس کا انجام ناگزیر انہدام ہے۔ اس سے نجات حاصل کرنے کے یا اس مسافت کے درمیان ماورائیت کی وجودی سطح دریافت کرنے کے امکانات بہر حال ہو سکتے ہیں۔ مصور سبزواری نے "مکمل جہنم" کی تصویر کشی کا فریضہ نواڈگر ایلن پو کی سی خوف و ہراس کی فضا میں نبھانے کی بھرپور کوشش کی ہے اور کہیں کہیں اس شعور کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ زندگی بہر حال جاری و ساری عمل ہے لیکن وہ واشگاف احتجاج یا ماورائیت کی وجودی تلاش کے شاعر نہیں ہیں۔

انسانی صورت حال کے روشن عناصر سے ان کی شناسائی انتہائی کمیاب لمحوں میں کبھی کبھی بہرحال ہوئی ہے۔ خدا نے انسان کو ہر صورت حال کو برداشت کرنے کی بے پناہ قوت عطا کی ہے۔ چاہے یہ صورت حال متنوع مسرت کی ہو یا پھر خوشبو کا خیر مقدم کرنے کی . . . . مسئلہ یہ ہے مناسب تناسب کس طرح دریافت کیا جائے؟

توانا خواہش مرگ لورکا (LORCA) کے ہاں بھی موجود ہے اور شو کمار بٹالوی کے ہاں بھی۔ لورکا خواہشِ مرگ کے اظہار میں بھی خواہش زندگی کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح شو کمار بٹالوی بھی خواہش مرگ کے اظہار میں زندگی سے اپنی گہری وابستگی کا اظہار کرتے ہیں۔ مصور سبزواری کے کلام کا مطالعہ کرتے وقت مرگِ ناگزیر کے خدشے کا تواتر کئی بار ان کی تصویر کو تاریک تر بنا دیتا ہے لیکن اس تصویر کی اپنی ایک مستحکم نوعیت ایک منفرد کردار ہے جو تماشائی کو محض، تماشائی کے دائرے میں نہیں رہنے دیتا اسے پرزور دعوتِ اشتراک کی وساطت سے انہدام کے کرب کے تجربے کا حصہ بننے پر مجبور کر دیتا ہے۔ شاید یہ اشتراک نجات کی کوئی نامعلوم صورت ہے۔

وہ آخری غنیم تھا نصرت قریب تھی
اک نقشِ پا سے کیا یہ لشکر ہوا طلوع

مصور سبزواری کے ہاں نصرت کے قریب پہنچ کر لشکر طلوع ہونے اور سیہ فصیلوں پر سراب ابھرنے کی تصویروں کا تواتر ایک مسلسل عمل ہے لیکن ان کے دل کے کسی محفوظ گوشے میں سرابوں، سیہ جزیروں، سمندروں، خاک و خوں کی فضاؤں کے درمیان اب بھی گلابوں، مہندی والے ہاتھوں اور خوشبوؤں سے وابستگی کسی نہ کسی صورت میں زندہ و برقرار ہے۔

کھنچی ہوئی ہیں افق سے دل تک علامتِ وصل کی لکیریں
مگر یہ زندہ کئی قبیلوں کا خوں بہانے کے بعد ہوں گی

مصوّر سبزواری مسلسل نمود کے معجزے کے روبرو ہیں اور مرگِ ناگزیر کی دہشت کے باوجود اس خوشبو کے ساتھ جشن وصال کا تجربہ کرتے ہیں جو گلاب کی حدود سے کہیں زیادہ وسیع تر ہے۔ فصیل شب کی کمیں گاہیں ان پر روشن ہیں لیکن ان کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ کب جائے واردات سے گزر کر رہائی کی جانب قدم بڑھائیں۔
مصور سبزواری فی الواقع لفظ کو مصوّر کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ احساس کی دولت سے منور ہیں۔ وہ جلد جائے واردات سے گزر جائیں گے اور لفظ و معنی کا ایک جہانِ نو تخلیق کر سکیں گے۔ ہم سب منتظر ہیں۔

ستیہ پال آنند

ستیہ پال آنند کی شخصیت پچھلے دو تین برسوں میں خاصی متنازعہ فیہ نوعیت اختیار کر گئی ہے۔ اس صورتِ حال کے لیے ذمہ دار کچھ تو ان کے وہ خیالات ہیں جن کا پچھلے چالیس برس کی اردو شاعری (غزل اور نظم۔ دونوں) کے حوالے سے انھوں نے برملا اظہار کیا ہے اور کسی حد تک وہ شاعری جو انھوں نے ان خیالات کی مثبت عملی تصدیق کے طور پر ۱۹۸۳ء سے لے کر ۱۹۹۰ء تک کے وقفے میں ایک متعین پراجیکٹ کے تحت تخلیق کی اور پھر ۱۹۹۱ء میں 'دست برگ' کے نام سے ایک مجموعے کی صورت میں پیش کی۔ پچھلے چالیس برس کی اردو شاعری کے سلسلے میں ان کے خیالات کے محور و مرکز اردو شاعری کی حاوی صنفِ اظہار غزل سے بے اطمینانی اور تفصیل کی سطح پر نفسِ مضمون کی وہ 'یک رنگی' اور اسلوب بیان کی وہ 'یک آہنگی' ہیں جن کے باعث ان کی رائے کے مطابق اردو کے شعری سفر میں انجماد کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ ۱۹۸۳ء سے لے کر ۱۹۹۰ء تک کے وقفے میں تخلیق کی گئی 'دست برگ' میں شامل ان کی نظمیں چونکہ قصداً ان کی بہتر کارکردگی کے عملی ثبوت یا عملی امکان یا عملی تصدیق کے طور پر پیش کی گئی ہیں اس لیے ان کی کچھ خصوصیات پر غور کرنا ضروری ہے:

- یہ نظمیں ایک ہی مختصر بحر میں ہیں۔ (بحر خفیف مسدس مثعث مقصور)
- یہ نظمیں نظم معرا کے ذیل میں آتی ہیں۔

- تمام مصرعے اگرچہ جسمانی طور پر یکساں لمبائی کے ہیں لیکن شاملِ متن جملوں کی تکمیل بعض اوقات ایک دوسرے میں ضم ہو کر کرتے ہیں۔
- مضامین اور لفظوں کے انتخاب میں ان نظموں کا رویّہ خاصا فراخدلانہ ہے۔
- خود کلامی اور مکالماتی طریق کار کا ان نظموں میں خاطر خواہ استعمال کیا گیا ہے۔
- ایک ہی بحر کا انتخاب اور تمام نظموں میں اس کا استعمال ایک ایسی کیفیت کی جانب اشارہ کرتا ہے جس پر ' یک آہنگی ' اور کسی حد تک ' یک رنگی ' کا الزام بہ آسانی عائد کیا جا سکتا ہے اور یہ وہ الزام ہے جس کی مدافعت و اشگاف منصوبہ بند مدافعت کے طور پر ستیہ پال آنند نے یہ نظمیں تخلیق کی ہیں۔ یہ صورت حال دو باہم دگر اور متضاد رویّوں میں مفاہمت تلاش کرنے کی مثال ہے۔
- یہ فیصلہ کرنا کافی مشکل ہو گا کہ یہ نظمیں "وجود اور ذات کی حاصلیت اور لاحاصلی۔ دونوں کے کرب اور دونوں کی خوشی۔ انکشافِ نسل سے چل کر جماعت اور فرد سے ہوتے ہوئے انکشاف ذات تک" — ان سب کا کامیاب تخلیقی احاطہ کرتی ہیں یا نہیں؟
- یہ نظمیں کہیں کہیں ان عناصر اور عوامل کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں جو فرد کی ذات سے مسلسل اور متواتر متصادم ہیں اور جن کے ڈانڈے اس ' سیاست اور ماحولیاتی تعفن ' سے مل جاتے ہیں جو ستیہ پال آنند کے دائرہ فکر کے مطابق غالباً ' وجود اور ذات کی حاصلیت اور لاحاصلی ' کے تعلق سے حرف و معنی کے لیے سامانِ پابستگی ثابت ہوئے۔
- یہ نظمیں اس سوال کی جانب بھی اشارہ کرتی ہیں کہ کیا یہ نظمیں ارفع اعتبار لفظ و معنی کی کامیاب مثال ہیں یا نہیں۔

ستیہ پال آنند کی تازہ نظموں (جنہیں وہ " وقت لاوقت " کے نام سے ایک مجموعے

کی صورت میں شائع کر رہے ہیں) کے مطالعے کے سلسلے میں میرے نزدیک پس منظر کے طور پر "دست برگ" اور اس کے مشمولات کا ذکر ضروری تھا۔ اس لیے میں نے مختصراً کچھ تفصیلات کا ذکر کیا۔

ستیہ پال آنند کی 'دست برگ' کی نظموں اور بعد کی نظموں میں کچھ خصائص مشترک ہیں اور کچھ مختلف۔ 'دستِ برگ' میں شامل ساری کی ساری نظمیں ایک بحر میں منظوم کی گئی ہیں۔ تازہ نظمیں اگرچہ اسی ایک بحر میں نہیں ہیں اور نہ ہی ساری کی ساری کسی دوسری مخصوص بحر میں ہی لیکن عدد شماری کے اعتبار سے حاوی انداز میں زیادہ تر نظمیں بحر رمل یا پھر کہیں کہیں اس کی مزاحف بحروں میں ہیں۔ مثنیات میں 'آزادی' 'ماں' 'جلا وطن' 'کڑی حقیقت' —— اور کچھ دیگر نظمیں شامل ہیں۔ ادبی حوالے، بائبل کے حوالے، دیگر زبانوں کے الفاظ بیان و اظہار میں مکالمے، نثری ترتیب اور غیر آرائشی طریق کار کچھ دیگر مشترکہ خصوصیات ہیں۔ نفسِ مضمون کی سطح پر بھی کچھ مشترکہ عناصر ہیں۔ اور ردِ عمل کی نوعیت بھی غیر پابند اور رسمی وابستہ رویوں سے آزاد ہے۔ فارسی نژاد الفاظ کی آرائشی خال خال موجودگی کے باوجود بیشتر الفاظ سامنے کے ہیں بیشتر نظموں کے مصرعے اگرچہ یکساں لمبائی کے نہیں ہیں لیکن بہر حال اپنی جسمانی، جذباتی اور ساختی تکمیل ٹھیک 'دست برگ' کی نظموں کی طرح ایک دوسرے میں ضم ہو کر کرتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔

سوال ہوتا ہے؛ تو پھر وہ کون سے انحراف کے پہلو ہیں جو تازہ نظموں کو 'دستِ برگ' کی نظموں سے ممتاز کرتے ہیں۔ یا پھر تصدیق یا تکرار یا اثبات کے وہ کون سے پہلو ہیں جو تازہ نظموں کو "دست برگ" کی نظموں کے متحرک اور فکر انگیز پہلوؤں سے منسلک کرتے ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں قطعی طور پر کوئی باک نہیں ہے کہ 'دست برگ' کی تمام نظمیں پراجیکٹ کے طے شدہ نصب العین کے باوجود یکساں طور پر بلند معیار کی سطح حاصل کرتے ہیں کامیاب نہیں ہو سکیں؛ 'دست برگ' کی کامیاب نظموں میں بہر حال وہ نظمیں شامل ہیں جو محدود مقامی، ہنگامی یا ذاتی وابستگیوں یا منصوبہ بند مجبوریوں کی زد میں نہیں آئیں۔

تازہ نظموں کا مطالعہ کرتے وقت طریق کار کی سطح پر جو تاثرات میرے ذہن میں مرتب ہوتے ہیں اور جن میں سے کچھ ایک کا ذکر میں نے مندرجہ بالا سطور میں کیا ہے۔ غالباً کسی حد تک تفصیلی گفتگو کے متقاضی ہیں۔

ستیہ پال آنند کی تازہ نظموں میں طریق کار کا حاوی رویہ آہنگ کی بظاہر کھردری اور غیر ہموار آمیزشوں کا رویہ ہے بعض اوقات وہ کچھ مصرعوں میں مکمل جملے استعمال کرتے ہیں۔ بعض اوقات ادھورے جملے اور بعض اوقات ایسے جملے جو فضا میں معلق ہونے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ ان کی بعض نظمیں مصرعوں کے ایک دوسرے میں ضم ہونے کے نتیجے کے طور پر ایک مسلسل مصرعے (Run on line) کا آہنگ اختیار کر لیتی ہیں جب کہ کچھ دوسری فطری یا مصنوعی وقفوں کی تلاش میں غیر متوازن آہنگ کی زبان میں محو کلام ہونے کی کوشش کرتی ہیں۔

ایک دوسرے میں ضم ہو کر ایک مسلسل مصرع (Run on line) کی صورت اختیار کرتے ہوئے مختلف مصرعے۔ ستیہ پال آنند اپنی بیشتر نظموں میں اس طریق کار کا استعمال کرتے ہیں۔

بعض اوقات وہ ”مسلسل مصرعے“ کے اندر چھوٹے مصرعوں کی ترتیب میں متوقع اور غیر متوقع وقفوں کی بھرمار اس شدت اور تواتر سے کرتے ہیں کہ ان کے کچھ مصرعے صرف ایک یا دو لفظوں تک محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔

جب ہمارے
انگ ساون
کی کڑکتی
دھوپ تھے، برسات تھے
سیلاب کی مستی
ٹھاٹھیں مارتا
اک خون کا دریا تھے

بھادوں کے دنوں میں ۔ ۔ ۔ ۔
جب ہمارے

(بارہ ماسہ)

حرف
ٹیڑھے، آڑے، ترچھے
ہاتھ کی خالی لکیریں
لفظ
پتھر اور عصا
مہتاب میں گاڑے ہوئے سے
شور
اک آہنگ بے معنی و مقصد
پارسا، مطلب سے خالی
رنگ
کچھ کچھ ایستادہ
ہڈیوں جیسے دھلے سے
مقبروں جیسے پرانے

(آرٹ)

ستیہ پال آنند کی تازہ نظموں کا ایک اور قابلِ ذکر رویہ نقش گری اور ایک مرکزی امیج یا پیکر کی تلاش و تشکیل ہے۔ "حویلی"، "جزیرہ"، "مویشی منڈی"، "سنو اسکیپ"، "کرسمس کا درخت"، "راکھ"، اس نوعیت کی چند قابلِ ذکر مثالیں ہیں "دست برگ" کی بعض نظموں میں بھی اگرچہ یہ رویہ کارفرما تھا لیکن تازہ نظموں میں اس رویے کے استعمال کی بہتر اور زیادہ کامیاب مثالیں سامنے آئی ہیں۔

اور وہ لمحے گزشتہ موسم گرما سے میرے
ذہن کے گنبد میں جو سوئے ہوئے تھے
چونک کر جاگے تھے، گرتی برف میں دوڑے تھے باہر
برف کے ننھے سے گھنگھرو باندھ کر ناچے تھے اب پھر
منجمد، برفیلے خوابوں کے سنو اسکیپ میں گم
راستوں پر ایستادہ
میل پتھر بن گئے ہیں، سو گئے ہیں

(سنو اسکیپ)

دست برگ کی بعض نظمیں "سوانحی تفصیلات" کی میزان سے اوپر نہیں اٹھ سکیں۔ تازہ نظموں میں بھی "سوانحی تفصیلات" سے وابستگی کا رویہ اگرچہ موجود ہے لیکن رفتہ رفتہ ان کو "حدود جسم" سے ماورا ہے جانے کا رویہ بھی مثبت انداز میں بروئے کار آیا ہے۔ الوداع، واپسی، پسر پدرم، اس نوع کی نظموں کی چند کامیاب مثالیں ہیں:

میں ابھی بچہ تھا لیکن مجھ کو یہ احساس تھا تم
منہ اندھیرے روز سورج کو پکڑنے کے لیے گھر
سے نکل پڑتے تھے، ایسے۔ جیسے ماہی گیر کوئی
جال کندھوں پر اٹھائے اور آنکھوں میں سمندر
کی سی گہرائی لیے، موجوں سے ٹکرانے کی خاطر
سر بکف جاتا ہے۔

(پسر پدرم)

یہ پہلی نسل کی داستان تھی۔ اب دوسری نسل کی داستان سنیے۔ اس دوسری نسل کا فرزند کرنوں کی تلاش میں گھر سے نکلا تھا لیکن بالآخر تھکا ہارا لوٹ آیا اور ابدی نیند کی آغوش میں سو گیا ہے۔

اور پھر اک شام آئی
تم افق سے لوٹ کر آئے، تہی دستی کو دامن میں پلیٹے
دن کبھی کا ڈھل چکا تھا اور تمہارے
پاؤں زخمی تھے، جبیں پر آنے والی
رات کی ظلمت سیاہی بن چکی تھی
اور وہ اندھا کنواں کرنوں سے خالی رہ گیا تھا۔

(بپسر پدرم)

'بپسر پدرم' کا وہ مرکزی کردار جس کی شریکِ حیات اپنے بچوں یعنی نئی نسل کے لیے کچھ کرنیں تلاش کرنے کے لیے اندھے کنوئیں میں جھانکا کرتی تھی اب خود زوال عمر میں واماندگی کی زد میں آگیا ہے۔ نقطۂ تکمیل پر یہ نظم کسی مخصوص فرد کے دکھ اور کرب کی نظم نہیں رہتی ایک ہمہ گیر انسانی تناظر اختیار کرلیتی ہے:

میرے دن بھی اب نہیں وں
ہیں ڈھلے، تبدیل برسوں میں ہوئے ہیں
اور مجھ کو ایسے لگتا ہے کہ میں جب
لوٹ آؤں گا افق سے شام کو تو
میری مٹھی بھی تہی ہوگی۔ تعاقب
کر نہیں پاؤں گا سورج کا، مرے بھی
پاؤں زخمی ہو چکے ہیں، میرے اندر بھی کہیں کچھ
ٹوٹتا جاتا ہے، اب میں تھک چکا ہوں
اور یہ واماندگی شاید کسی اک
شام کو آواز دیتی ہے، جو ابدی نیند لائے
اور مجھے آزاد کردے
روز و شب کی گردشِ پیہم سے آخر!

(بپسر پدرم)

میں نے مندرجہ بالا سطور میں اگرچہ کچھ نظموں کا حوالہ ستیہ پال آنند کے طریق کار کے چند پہلوؤں کی وضاحت کرنے کے مقصد سے دیا ہے لیکن یہ واقعہ ہے کہ ستیہ پال آنند کی کچھ نظمیں معنی و مفہوم کے معیار پر یا پھر شعری اشکال کا جہانِ صد رنگ آباد کرنے کے معیار پر بھی اسی تناسب میں زندہ و تابندہ ہیں جس حد تک وہ طریق کار کے بعض پہلوؤں کے تعلق سے فنکارانہ تازہ کاری کا ثبوت فراہم کرتی ہیں۔ ہر شاعر کے ہاں زندگی کے تجربات کا ایک ترجیحی دائرہ انتخاب ہوتا ہے اور اس کے تئیں ردِ عمل کا ترجیحی رنگِ اظہار۔۔۔ ستیہ پال آنند کے تازہ نظموں میں شعری ردِ عمل دو ترجیحی دائروں میں سفر کرتا ہے۔ انسانی زندگی کی عصری صورتِ حال اور اس کے تعلق سے فنکارانہ ردِ عمل اور اس کا اظہار ـــ ستیہ پال کی بہت سی اہم نظموں میں بطور محرک اور بطور نقطۂ تکمیل کارفرما ہیں۔ پہلی سطح پر ستیہ پال آنند تصویر کشی اور بیانیہ کی مدد سے ایک بصری منظر نامہ تیار کرتے ہیں۔ بعض اوقات معروضی انداز سے بعض اوقات ذہنی طور پر دخیل تماشائی کے انداز میں لیکن بہر حال یہ منظر نامہ محض منظر نامہ ہو کر نہیں رہ جاتا۔ منزلِ سفر پر شاعر کی بصیرت اسے ایسی غیر جسمانی جہتیں عطا کر دیتی ہیں جو گنجلک انداز میں مابعد الطبیعاتی نہ ہونے ہوئے بھی تنوع معنیاتی کیفیات کی کفیل ثابت ہوتی ہیں۔ 'مویشی منڈی'، 'چوتھا صفر' اور کچھ ایسی دیگر نظمیں ستیہ پال آنند کے اس رویے کی میرے نزدیک کامیاب مثالیں ہیں۔ انسانوں کا بظاہر خوش رنگ اور چہکتا بولتا اجتماع اس وقت 'مویشی منڈی' کا روپ اختیار کر لیتا ہے جب اس میں شامل کردار اپنے مکھوٹوں سے نکل کر باہر آتے ہیں:

لفظ اڑتے، پھیلتے، بے معنی و مقصد ابلتا
شور، دھیمی بات، زیرِ لب کسی کا ہنہنانا
"اور پھر اس نے کہا میں نے نہیں پوچھا کہ وہ تو
چاپلوسی کر رہا تھا" "ہاں بڑا عیّار ہے وہ
بچ کے رہنا" "دوڑتی پھرتی ہے۔ پٹخ می ناٹ ہے وہ"

"پنچھ جیسی، ہاتھ سے پھسلی تو بس سمجھو کہ کھو دی"
"ہاں اگر پیسہ لگائیں گے تو دگنا ہو ہی جائے گا، سمجھ لو"
"منتری جی کو بلاؤ"
"بریف کیسوں میں کرنسی نوٹ بھر دو"
"آج جب ٹنڈر کھلا تو
سب حریفوں نے صف ماتم بچھالی، رو رہے تھے"
"کون شاعر ہے۔ جو کونے میں کھڑا ہے"
"لگا نہیں سکتا۔ بھلا سا نام کیا ہے؟"
"ستیہ پال آنند ہو گا"
"کارڈ ٹیبل پر چلیں، دو دو بازیاں ہو جائیں"
بک بک
اور بک بک
اور بک بک

یہ مویشی کون ہیں اور کون سی منڈی ہے یہ؟
کیوں کھڑا ہوں میں یہاں
مجھ کو متلی ہو رہی ہے
جاؤں باہر؟
سر دیخ بستہ ہوا
شاید مری کھوئی ہوئی پہچان مجھ کو سونپ دے
(مویشی منڈی)

مویشی منڈی کے اس اقتباس میں دو تین چیزیں فوراً متوجہ کرتی ہیں۔ سامنے کے اردو الفاظ، انگریزی الفاظ، کرداروں کی گفتگو سے متعلق مکالمے اور بالآخر ہجوم

میں گھرے ہوئے ایک حساس انسان کا ردعمل۔ جزیات و تفصیلات کے اعتبار سے عصری زندگی کے "مویشی منڈی" میں پیش کیے گئے منظر سے ملتے جلتے مناظر کی تصویر کشی اس سے پہلے ہم اخترالایمان، عمیق حنفی اور دیگر ہم عصر شعرا کے ہاں دیکھ چکے ہیں راہِ نجات کے طور پر فطرت کی طرف واپسی کے اشارے بھی ستیہ پال آنند کے انداز میں ہم عصر شعرا کے ہاں موجود ہیں لیکن مکالمے کی مدد سے صورتِ حال کے تناؤ اور باطنی تضادات کو ابھارنے کا انداز ستیہ پال آنند کا اپنا خصوصی انداز ہے۔ ستیہ پال آنند کا دوسرا ترجیحی دائرۂ احساس، زوالِ عمر کا احساس ہے۔ جس سے نجات حاصل کرنے کے لیے یا تو وہ اخترالایمان کی طرح یادوں کا سہارا لیتے ہیں یا پھر عارضی طور پر جسمانی ارتباط کی راحت وانبساط کا تجربہ کرتے ہیں یا پھر نژادِ نو کے درمیان گم شدہ شعاعوں کی تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں "پسر پدرم" کے وہ اقتباسات جو میں اس مضمون کے ابتدائی حصے میں سوانحی تفصیلات کے استعمال اور طریق کار کے تعلق سے پیش کر چکا ہوں زوالِ عمر، کے احساس کے بھی آئینہ دار ہیں میں اسی سلسلے میں دو دیگر نظموں کے اقتباس بہر حال پیش کروں گا۔ بعض نظموں میں آنند زوال عمر کا ذکر براہ راست نہیں کرتے لیکن یہ احساس ان کی متعلقہ نظموں میں رچا بسا ہوا سا محسوس ہوتا ہے:

شہر میں شہرِ خموشاں کس جگہ ہے؟
کس جگہ پر میرا ماضی دفن ہے۔ کتبے کہاں ہیں؟
جن پہ میرا نام اور تاریخ لکھی ہے، نہینوں
اور دنوں ہیں؟

(شہر میں شہر خموشاں)

تین برسوں کا یہ عرصہ ایک لمبا راستہ ہے
جس پہ میں چلتے ہوئے اس شہر سے
اس شہر تک پیچھے پلٹنے کی کسی خواہش سے بچنا
جی چراتا آگے بڑھنے کی ہوس میں

اک نئی دنیا میں جا کر بس گیا ہوں ۔

(شہر میں شہر خموشاں)

میرے لاغر، مضمحل کمزور ہاتھوں
کی حرارت سے مبّرا
لمس کی پژمردگی سے
انگلیوں کی
مضمحل ڈھیلی پکڑ سے
خون سے عاری رگوں سے
مانگتے کیا ہیں تمہارے
ہاتھ، جو اک بے یقینی
خود فراموشی کے عالم
میں انھیں سہلا رہے ہیں ۔

(دستگیر)

انسانی اقدار کے انہدام، مختلف النوع تہذیبی عناصر کی آویزشوں، اور شخصی اور غیر شخصی ٹکراؤ کی صورتوں نے جہاں دنیا بھر کے انسانی سماج کو متاثر کیا ہے وہاں حساس فنکار کو جذبہ و فکر کی متنوع مجروح کیفیات سے ناگزیر طور پر جنگ آزما ہونے پر مجبور کر دیا ہے۔ ستیہ پال آنند راہِ نجات فطرت کا اور مظاہر فطرت کا اور یادوں کا ذکر تو بہر حال کرتے ہیں لیکن اختر الایمان اور عمیق حنفی سے کسی حد تک مختلف انداز ہیں۔ جب کہ اختر الایمان اور عمیق حنفی کے ہاں فطرت سے دل چسپی ذہنی مراجعت کی نوعیت کی ہے۔ ستیہ پال آنند کے ہاں صرف ایک اضطرابی اشاریہ ہے ایک سکون بخش نقش دلاویز یا پیکر کی تلاش ہے۔ برف، برف باری، برف کے منظر نامے سے ملنے جلنے پیکر انھیں عزیز ہیں۔ حرارت سے زیادہ یہ برف کے پیکر ان کے اندر بہتر انداز سے آرزو حیات جگانے کی استعداد رکھتے ہیں، (سنو اسکیپ، کرسمس کا درخت، سنو اینجل

اس سلسلے کی چند قابل ذکر مثالیں ہیں "سنو اسکیپ" کا ذکر میں مضمون کے ابتدائی حصے میں کر چکا ہوں، مناسب درجۂ حرارت جسم کے لیے تو راحت بخش ثابت ہو سکتا ہے لیکن غالباً زخمِ جاں یا مجروح جذبۂ دل کے نہیں!

میں پہن کر بوٹ جانے کے لیے تیار ہی تھا
ایک گہرا سانس لے کر برف جیسے
منجمد ماحول کو الفاظ کے نشتر سے تم نے
چیر ڈالا تھا — کہا تھا
گھر سے باہر سخت سردی ہے جو شب خوابی کے کپڑوں
میں گئے بیمار پڑ جاؤ گے، دِقت مجھ کو ہوگی
اپنا گاؤن تو پہن لو

اور میں نے
گھر میں چاروں سمت دیکھا تھا کہا تھا
گھر کے اندر
اس قدر سردی ہے، باہر کی فضا کچھ
معتدل لگتی ہے مجھ کو
آج جانے ہی دو، میں نے
آج کے دن تک بہت تاخیر کر دی ہے، مجھے اب
مت بلانا
میں بقایا عمر جینا چاہتا ہوں

(الوداع)

دیارِ غیر میں "لکھنؤ" کس طرح ایک دلآویز تہذیبی علامت بن جاتا ہے؛ "کوٹ سارنگ" کی اہمیت کیا ہے؟ "چھوٹا آدمی"، "بوڑھا درخت" اور "ننھا گن" کس طرح

ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور کس طرح ایک دوسرے سے الجھے ہوئے ہیں؟ دہشت کا دائرہ ذقتل گا ہیں، کس طرح بدی کا دائرہ بنتا جا رہا ہے؟ ستیہ پال آنند کی تازہ نظموں میں یہ سب سوال ان سوالوں سے جنم لیتے ہوئے استعارے، علامتیں، پیکر، مکالمے، تمثیلیں اور مناظر ہر لحہ سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ ستیہ پال آنند ارفع اعتبار لفظ و معنیٰ یا جواز و وجود تلاش کرنے میں کامیاب ہوئے یا نہیں۔ یہ بڑے ٹیڑھے سوال ہیں۔ ایک بات بہرحال طے شدہ ہے کہ وہ ماضی حال اور مستقبل کے تہذیبی سلسلے کو ایک ایسی ناقابل تردید اکائی کے روپ میں دیکھتے ہیں جس میں جنسی ارتباط سے لے کر نقد حاضر اور دیگر متضاد عناصر تک — سب کچھ شامل ہے تہذیبی تصادم کے باوجود ہوتے درمیان لکھنؤ کا سورج کچھ اس انداز سے طلوع ہوتا ہے:

وہ روز کہتی ہے، لکھنؤ میں
جہاں وہ پیدا ہوئی تھی، سورج
بلا توقف
افق سے اگتا ہے اور کرنوں
کے جال یوں پھینکتا ہے، ساری
زمین شجر، کھیت گھر، گھروں کی
چھتیں، کلس مندروں کے، مینار مسجدوں کے
نہانے لگتے ہیں دھوپ میں، اس لیے کہ سورج
کو کوئی ناغہ نہیں کہ اس کو
تو روز اگنا ہے ریت کے مشرقی افق سے

(الوداع)

رکوٹ سارنگ، کا خستہ حال گھر ویران گلی میں اب بھی قائم و دائم ہے اور آنے والا مہمان چاہے ستیہ پال آنند ہو یا کوئی اور اجنبی، یہ گھر چرخہ چلنے کی بھٹکتی ہوئی صدا کی مدد سے ان مہمانوں سے گفتگو کرنے کی مسلسل کوشش کرتا ہے۔ زندگی کے مجموعی

تجربے میں غالباً جنسی طور پر حشر سا ماں ، امیلڈا ، بھی اتنی ہی اہم ہے جتنی ایک برس کی معصوم اور شفاف سپنا بیٹی یا ایک کیڑا ، یا پرانی حویلی، یا جزیرہ یا وہ عورت جس سے تنھاگت فرار بھی اختیار کرتے ہیں اور جسے قبول کرنے کی تتھاگت سفارش بھی کرتے ہیں کیونکہ ردّ و قبولیت کی کوئی حد نہیں ہے۔

پچھلے کچھ برسوں میں جدید اردو نظم منتشر جزیات و تفصیلات میں گھر کر رہ گئی ہے نظم کی نامیاتی وحدت اور مربوط اکائی کی جانب بہت کم لوگوں نے توجہ دینے کی کوشش کی ہے کچھ لوگ اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں۔ جب کہ دوسرے دوسری زبانوں کی اصناف سخن میں طبع آزمائی کے چکر میں پھنس گئے ہیں۔ ستیہ پال آنند کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے حشو و زائد افراط و تفریط سے گریز کرتے ہوئے نظم کی نامیاتی وحدت اور مربوط اکائی پر نہ صرف اصرار کیا ہے بلکہ اپنی تخلیقات میں عملی طور پر ان شعری محاسن کے اقرار و اثبات کے شواہد پیش کیے ہیں، استعارہ، امیج علامت، پیکر تو بہر حال شعری عمل کا ہمیشہ سے جزو لاینفک تھے لیکن بیانیہ، مکالمہ، آہنگ کی آمیزشوں اور لفظوں اور جملوں میں بظاہر خاموش لیکن متکلم وقفوں کا جس تازہ کار فنکاری سے ستیہ پال آنند نے استعمال کیا ہے وہ واقعتاً قابل داد ہے۔

ستیہ پال آنند کے نزدیک ہر شخص کے اندر ایک چھوٹا سا ، بے ضرر سا، عام سا آدمی چھپا ہوا ہے۔ لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ اس چھوٹے سے بے ضرر عام آدمی کے اندر پھر ایک متحرک اور ہمہ جہت شخص چھپا ہوا ہے اور زیر مطالعہ نظموں کے تعلق سے یہ متحرک اور ہمہ جہت شخص کوئی اور نہیں ہے۔ بہ نفسِ نفیس ستیہ پال آنند ہیں جو اپنی شعری حسیت اور شعری تجربے کی وساطت سے اکثر قلبِ ماہیت کا تجربہ کرتے ہیں اور زوال عمر میں بھی انتہائی فعّال انداز میں سرگرم سفر ہیں۔

ہرچرن چاولہ

ہرچرن چاولہ مجھ سے عمر میں کم و بیش دو برس بڑے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ تجربے اور مشاہدے کے اعتبار سے مجھ سے کئی برس بڑے ہیں۔ اُن کی تصانیف کی تعداد اور تنوع بھی کچھ کم بارعب نہیں ہیں۔ ہندوستان کے مختلف حصوں کا سفر کرنے کے علاوہ وہ مارکوپولو، جیسی کچھ خصوصیات کے مالک ہونے کے باعث جرمنی، فرانس، سوٹزرلینڈ، روس، امریکہ، آسٹریلیا، بلجیم، انگلینڈ، کویت، بیروت، ہالینڈ، پاکستان، اسپین اور دیگر ممالک کے سفر سے فیض یاب ہو چکے ہیں ہندوستان سے ہجرت کر کے ناروے میں رہائش اختیار کر لینے اور وہاں برسوں رہنے کے بعد اور اپنے اندر کچھ یورپی خصوصیات جذب کر لینے کے باوجود وہ چونکہ ہندوستان کی مٹی کی خوشبو کو فراموش نہیں کر سکے اس لیے وہ بار بار ہندوستان لوٹ کر آتے ہیں اور اپنی ہمہ گیر وابستگیوں کا جشن مناتے ہیں۔ فی الواقعہ وہ وابستگیوں اور تضادات کے انتہائی پیچیدہ منظرنامے کے ایک ایسے کردار ہیں جو متواتر ایک جذباتی، تہذیبی اور ثقافتی کش مکش میں گرفتار رہے۔ ہرچرن چاولہ کی کہانیوں میں اس کردار کے مختلف نام اور روپ ہیں۔ انسانی کردار ہونے کے باوجود بعض اوقات یہ کردار ''قالب دیگر'' میں بھی رونما ہوتا ہے۔ کسی مظہر فطرت کی صورت میں یا پھر انسان کے علاوہ کسی دوسرے جاندار کی شکل میں، 'گھوڑے کے کرب' میں یہ کردار گھوڑے کے قالب میں رونما ہوا ہے، اور اپنا کرب ان الفاظ میں بیان کرتا ہے:

"جب میں بھاگا تھا تو میں سمجھا تھا کہ میرے دکھوں کا انت ہو گیا۔ میں ناشکرا نہیں ہوں۔ واقعی وہاں کے کئی دکھ ختم ہو گئے، دراصل وہ دکھ یہاں تھے ہی نہیں وہ تو وہیں پیچھے ہی رہ گئے۔

یہاں آکر وہاں کے دکھوں سے تو چھٹکارا مل گیا مگر یہاں اور قسم کے دکھ جاگ اٹھے یہ کیسے دُکھ ہیں جن کا پہلے مجھے احساس تک نہ تھا مگر دور کہیں وہ میرے ذہن کے ڈھکے چھپے کونے میں دُبکے پڑے ہیں"

میں نے ہرچرن چاولہ کے اس مشہور اور اعزاز یافتہ افسانے کا مندرجہ بالا اقتباس اس لیے منتخب کیا ہے کیونکہ اس میں کم و بیش ان تمام عناصر کے نشانات موجود ہیں جو ہرچرن چاولہ کی تخلیقی کائنات کے اہم اجزا ہیں۔ مثلاً ہرچرن چاولہ کا مرکزی کردار ہرچرن چاولہ کی طرح ہجرت کے تجربے سے دوچار ہوا ہے اور ایک ایسی ہجرت کے تجربے سے جس میں راہ فرار کا پہلو نمایاں ہے۔ غالباً یہ ہجرت خود اختیاری تھی چاولہ کے ہاں ایک اور ہجرت کا ذکر بھی ملتا ہے۔ جو خود اختیاری نہیں تھی اور مختلف سیاسی مذہبی، ثقافتی اور جغرافیائی عوامل کی آویزشوں سے لاکھوں کروڑوں انسانوں کے لیے ایک ناگزیر اور ناخوشگوار تجربہ بن گئی، ہجرت کے تجربے نے چاولہ کے ہاں یادوں سے وابستگی کے روّیے کو جنم دیا ہے جس کا اظہار انھوں نے بڑے بھرپور اور دلاویز انداز میں 'البم' میں کیا ہے۔ بعض لوگوں کے ہاں ہجرت کا تجربہ ناخوشگوار ردعمل پیدا کرتا ہے۔ اِسے چاولہ کی وسیع القلبی کہیے یا تہذیبی سنسکاروں کی دین کہ وہ تلخیٔ ذہن سے محفوظ رہ پائے ہیں اور البم میں انھوں نے بظاہر لفظی لیکن درحقیقت بصری تصویروں کا ایسا نگار خانہ تخلیق کیا ہے جو تکمیل کے عمل میں جیتا جاگتا کرداروں بھرا جہانِ زندہ و تابندہ بن گیا ہے۔ چاولہ کے ہاں وہ مقام جہاں سے ان کو ہجرت کر کے کسی دوسری جگہ جانا پڑا اگرچہ ان کی خوشگوار اور ناخوشگوار یادوں کا منبع ہے لیکن وہ مقام بھی کچھ کم تجربہ خیز نہیں ہے جہاں پہنچ کر وہ از سر نو آباد ہونے کے کرب سے گزرے ہیں یا جہاں پہنچ کر وہ بالآخر آباد ہو گئے ہیں۔ ہجرت کے تجربے نے ان

کے ہاں ایک قسم کی Ambivalence کو بھی جنم دیا ہے۔ وہ ماضی کی وابستگیوں میں بھی گرفتار ہیں اور نئی سرزمینوں پر "فصل نو" کا خواب بھی دیکھتے ہیں۔ ان کی بعض کہانیوں میں ان کے کردار دیرینہ وابستگیوں کے باوجود نئی جڑیں اختیار کرنے، اور نئے لالہ و گل روشن کرنے اور برقرار رکھنے میں بھی کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اگرچہ ہرچرن چاولہ عام طور پر گہری جسمانی یا نفسیاتی آویزشوں کے پراسرار دھندلکوں اور زمین دوز جذباتی زلزلوں سے گریز کرتے ہیں لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ بصری مشاہدے کی حد تک محدود رہتے ہوں ان کے مردوں، عورتوں اور ان کے دیگر کرداروں کی حرکات و سکنات کا دائرہ عمل کافی متنوع اور وسیع ہے۔ جغرافیائی طور پر ان کے کردار یا تو مختلف زمینوں کی پیداوار ہیں یا پھر کچھ ایسی زمینوں پر آباد ہونے کے عمل سے گزر رہے ہیں جہاں کی وہ پیداوار نہیں ہیں۔ ان کے اکثر کردار اگرچہ ہندوستان (یا پاکستان) سے ہی وابستہ ہیں لیکن کہیں کہیں چاولہ کے یورپی تجربے کی وساطت سے کچھ غیر ہندوستانی کردار بھی ان کی کہانیوں میں سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ چاولہ کے تہذیبی آویزشوں کے ادراک سے ان کرداروں کے تعلق سے ان کے یہاں رد عمل کی بڑی مختلف النوع صورتوں کی تصویر کشی کے امکانات پیدا کر دئے ہیں۔ چاولہ کے زیادہ تر کردار "ٹائپ کردار" ہوتے ہیں اور جسمانی اور جذباتی تشدد سے گریز کرنے کے باوجود محض نباتاتی کردار بن جانے کے خطرے سے بہر حال محفوظ رہنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ بعض اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ چاولہ جزیات و تفصیلات کے ترتیب و انتخاب کے معاملے میں ضرورت سے زیادہ فراخ دل ہیں اور جب وہ شعوری طور پر مائل اختصار ہونے کی کوشش کرتے ہیں تو فکشن کی حدود سے باہر نکل جاتے ہیں۔

ہرچرن چاولہ، اگرچہ خالص تجریدی، علامتی افسانہ نگاروں کے قبیلے سے تعلق نہیں رکھتے ہیں اور نہ ہی اساطیری، حکائتی طریق کار کے رسیا ہیں لیکن پھر بھی بعض مقامات پر وہ علامتی طریق کار سے استفادہ کرتے ہیں۔ ان کا مشہور افسانہ "گھوڑے کا کرب"، اس طریق کار کے استعمال کی کامیاب مثال ہے اکثر و بیشتر وہ بیانیہ کا استعمال

کرتے ہیں ان کی نثر متوازن اور غیر آرائشی ہوتی ہے۔ موج اظہار کے ساتھ سفر کرتے ہوئے وہ بعض اوقات اردو زبان کے الفاظ کے علاوہ پنجابی، سرائیکی اور دیگر زبانوں کے عام بول چال کے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں۔

ہرچرن چاولہ کے افسانے ساخت کے اعتبار سے آغاز، درمیان، اور کلائمکس قسم کی ساخت کے افسانے نہیں ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا افسانہ کہیں سے بھی شروع ہو سکتا ہے اور کہیں بھی ختم ہو سکتا ہے۔ ان کے ہاں غیر متوقع مقامات یا چونکا دینے والے کلائمکس یا تو سرے سے مفقود ہیں یا پھر خال خال! ان کے فن کی خصوصیت بیانیہ کی میانہ روی اور اس کا 'زمینی پن' ہے۔ واقعہ، بیان، منظر کشی، تصویر کشی، موضوعاتی نوعیت، مکالمہ، — یہ سب عناصر بقدر ضرورت ان کے طریق کار کے سرگرم اجزا ہیں لیکن واشگاف ڈرامائی نوعیتوں سے وہ گریز کرتے ہیں۔

چاولہ کی تازہ کہانیوں اور فکشن کے تحت آنے والی تحریروں میں اختصار کے علاوہ ایک اور جہت کی جانب ان کے راغب ہونے کے آثار دکھائی دیتے ہیں۔ بعض اوقات وہ ان تحریروں میں کچھ نتائج مرتب کرنے کی کوشش کی طرف مائل نظر آتے ہیں، 'نیک و بد'، مختصر ناول کا تجربہ ہونے سے زیادہ موضوعی نتائج کا اظہار ہے 'نسخہ'، اور اس نوع کی دیگر تحریریں محض کچھ طے شدہ آرا اور رویوں کا اظہار ہیں۔ بہر حال یہ تحریریں مجموعی سیاق و سباق میں ہرچرن چاولہ کی فکشن کا محض ایک ضمنی حصہ ہیں۔

ہرچرن چاولہ کی شخصیت اور فن کا اصل جوہر ان کی سادگی، ان کا خلوص اور ان کا وہ بے ساختہ پن ہے جسے انھوں نے ہجرتوں اور زندگی کرنے کے عمل کے زیر و بم کی کشاکش میں بھی زندہ اور برقرار رکھا ہے۔ یورپی تجربے نے ان کے ہاں ایک ذہنی کشادگی پیدا کی ہے اور انھیں ایک ایسے تناظر سے روشناس کرایا ہے جس سے اگر وہ محروم رہ جاتے تو غالباً انسانی صورت حال اور زندہ عورتوں، مردوں اور بچوں کو اس ہمدردانہ انداز میں اپنے دائرہ اظہار میں نہ لا سکتے جس کے وہ اپنے تخلیقی سفر میں بہر حال کفیل ہو گئے ہیں۔

ہر زمین کا اپنا موسم ہوتا ہے۔
ہر موسم کا اپنا بیج!
موسم آتے جاتے رہتے ہیں
مسلسل بدلتے رہتے ہیں
مختلف زمینوں اور ان پر آتے جاتے
اور بدلتے ہوئے موسموں کے بیچ
اور ان کی آویزشوں سے
جنم لینے والے بیج
ہر لمحہ ایک نیا انوکھا موسم
اپنے ساتھ لے کر آتے ہیں
جو ایک بار پھر کسی نئے موسم کی نوید ہوتا ہے

اس نئے انوکھے موسم کا بیج اور اس کی ان تھک تلاش ہرچرن چاولہ کے فن کی بنیادی اور خصوصی پہچان ہے ان کے الفاظ پر مبنی میری یہ نثری نظم ہدیۂ خلوص ہے جو میں ان کی نذر کرتا ہوں۔ یادوں کا سفر وہ کافی حد تک پیچھے چھوڑ آئے ہیں۔ ان کا اگلا معرکہ یقیناً ان زندہ حقیقتوں کے درمیان ہوگا جن سے وہ دورِ حاضر میں نبرد آزما ہیں۔

مارشل مکلوہن

مندرجہ ذیل بیانات ملاحظہ کیجیے :

(۱) ”عہدِ برقیہ Electronic Age میں ہم بنی نوعِ انسان کو بطور کل اپنی جسمانی جلد کی طرح اوڑھتے ہیں ۔“

(۲) ”توسیع چاہے، وہ جلد کی ہو، یا دست و بازو کی یا پاؤں کی، ہماری مکمل اعصابی، نفسیاتی اور سماجی تنظیم پر اثر انداز ہوتی ہے ۔“

(۳) ”فنکار ہمیشہ مکمل اور ہمہ گیر بصیرت سے مالا مال انسان ہوتا ہے ۔“

(۴) ”... آج اور ۲۱ ویں صدی کے طلوع کے درمیانی عرصے میں لاکھوں کروڑوں نفسیاتی طور پر نارمل عام انسان مستقبل کے ساتھ یکایک متصادم ہونے کے عمل سے ناگزیر طور پر دوچار ہوں گے ۔“

مندرجہ بالا بیانات میں سے پہلے تین بیانات مارشل مکلوہن کے ہیں اور چوتھا بیان، فیوچر شاک (Future Shock) اور تھرڈ ویو (Third wave) کے مصنف ایلون ٹافلر (Alvin Toffler) کا ہے۔ مکلوہن ذرائع ترسیل کا نباض ہے اور ٹافلر مستقبل سے وابستہ صدموں کا۔ یہ دونوں دانشور کسی حد تک ایک دوسرے میں گڈمڈ بھی ہو جاتے ہیں۔ مکلوہن توسیع انسان کی حدود کی نشاندہی کرتا ہے اور ٹافلر مستقبل سے نبرد آزما ہونے کے امکانات کی۔ دونوں کی بصیرت ہمہ گیر تازہ کار اور دور رس

ہے اور ان تمام قوسوں، زاویوں اور اشکال کے تواتر کا احاطہ کرتی ہے جس کے نقوش ہمارے سامنے ٹی۔ایس۔ایلیٹ، سینگلر ڈی۔ایچ۔لارنس اور عہدِ حاضر کے دیگر دانشوروں کی تحریروں کے ذریعے سے اجاگر ہوئے ہیں۔

مکلوہن کا خاص میدان، ذرائع ترسیل یعنی Media, ہے۔ان کی پہلی کتاب میکانکی دلہن (Mechanical Bride) ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی، دوسری Guten Berg Galaxy ۱۹۶۲ء میں اور تیسری اور اہم ترین کتاب ذرائع ترسیل کا ادراک Understanding Media, ۱۹۶۴ء میں۔ ۱۹۶۷ء میں ان کی شہرت انگلستان میں نقطۂ عروج پر تھی۔ ان کی تحریروں کا دائرۂ اثر وقت گزرنے کے ساتھ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا۔

مکلوہن کی تمام تحریروں میں ذرائع ترسیل کا ادراک Understanding Media اولین اہمیت کا حامل ہے۔ ذرائع ترسیل Media سے تعلق رکھنے والی کوئی بحث اس کتاب کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ فنونِ لطیفہ کے سلسلے میں بھی اس کتاب کا ذکر دورِ حاضر کے تعلق سے کم و بیش ناگزیر ہے۔ مکلوہن کا اسلوبِ تحریر بجائے خود ایک منفرد ذائقے اور خصوصیت کا حامل ہے اور اسے مکلوہنزم MCLUHANISM کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ہمہ گیری، تازہ کاری، دوربینی، باریک بینی — اس اسلوب کی خصوصیات میں سے چند قابلِ ذکر خصوصیات ہیں۔

مکلوہن کا پورا فلسفہ ان کے اپنے ہی اس جملے میں بند ہے کہ Medium ہی Message ہے یعنی ذریعۂ ترسیل محض ذریعہ نہیں بجائے خود پیغام ہے مکلوہن نے اپنے نقطۂ نظر کی تفسیر و تشریح کے لیے جملہ علوم و فنون سے وابستہ دلائل اور حوالہ جات کا سہارا لیا ہے۔ اور ایک ایسی پرشکوہ عمارت تیار کی ہے جس کا ڈھانچا، چونا، گارا، دروازے کھڑکیاں، تزئین و آرائش، سبھی ایک ہی پیغام دیتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ Medium ہی Message یعنی ذریعۂ ترسیل ہی پیغام ہے۔ تحریری تخلیقی اظہار میں اس نقطے کی توسیع لفظ و معنی کی محبت تک جا پہنچتی ہے۔

ذرائع ترسیل Media کے بارے میں عام رائے یہ ہے کہ وہ پیغام رسانی کے ذرائع ہیں یعنی پیغام وہ مواد ہے جسے ذرائع ترسیل ایک مقام سے دوسرے مقام تک پہنچاتے ہیں۔ مکلوہن اس خیال سے اتفاق نہیں کرتا۔ وہ پیغام اور مواد اور ذرائع کی الگ الگ حیثیت کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس کا خیال ہے کہ ہر ذریعۂ ترسیل اپنے اپنے منفرد انداز میں انسان کی توسیع کرتا ہے۔ یہ توسیع شعور کی ترتیب و تہذیب کی شکل میں ہوتی ہے اور پیغام اور مواد کی طے شدہ نوعیت کے باوصف اور باوجود۔ ذریعۂ ترسیل کی منفرد شخصیت کی نوعیت پر منحصر ہوتی ہے۔ مختلف ذرائع ترسیل کی مختلف منفرد شخصیات ہیں۔ گفتگو، تصویر، شائع شدہ لفظ کتاب اخبار، ریڈیو، ٹیلی ویژن — ہر ذریعۂ ترسیل اپنے منفرد انداز میں انسان کی توسیع کرتا ہے اور یہ توسیع بیک وقت جسمانی بھی ہوتی ہے اور روحانی بھی کیونکہ ذہن کی سلطنت ماورائے حدود وقیود ہے جب بھی کوئی نیا ذریعۂ ترسیل ظہور میں آتا ہے تو وہ رائج الوقت نظامِ اقدار کو درہم برہم کردیتا ہے اور اس کی جگہ اقدار کے ایک نئے نظام کی تشکیل و ترتیب کرتا ہے۔ مثال کے طور پر شائع شدہ لفظ نے جن قدروں کو جنم دیا وہ ان قدروں سے مختلف تھیں جو شائع شدہ لفظ کے پردۂ ظہور پر نمودار ہونے سے قبل رائج تھیں۔ مکلوہن کا محبوب لفظ، تکنالوجی ہے۔ ہر تکنالوجی انسانی زندگی کے جانے پہچانے طرزِ فکر میں خلل ڈالتی ہے اور بیک وقت اثبات وانکار کے توسط سے اقدار کی از سرِ نو ترتیب و تہذیب کرتی ہے۔ مکلوہن کا عقیدہ ہے کہ عہدِ رفتہ کی ہر تکنالوجی کا اثر جزوی اور نامکمل تھا۔ انسان بہر صورت اپنے ملک، اپنے شہر، اپنے قصبے، اپنے گاؤں، اپنے گھر کے ساتھ وابستہ تھا اور اپنے جزوی نقطۂ نظر کو صحیح نقطۂ نظر تصور کرتا تھا۔ اس کے برعکس مکلوہن کے خیال میں برقیہ تکنالوجی کے دور یعنی Electronic Technology کے عہد میں برقیہ تکنالوجی ایک ایسے انسان کی تشکیل کر رہی ہے جو مختلف ٹکڑوں میں تقسیم ہونے کی بجائے ایک ہمہ گیر اکائی میں ڈھل رہا ہے وہ اپنے ملک، شہر، گاؤں، قصبے اور ایک مخصوص نقطۂ نظر کی جگہ ایک تغیر آشنا شعور سے ہم کنار ہو رہا ہے اور تیزی سے اس منزل کی جانب قدم

بڑھا رہا ہے جب ذرائع ترسیل کے ناگزیر جبر کے زیر اثر دنیا ایک گاؤں کی شکل اختیار کرلے گی۔ (رنا فلر اس انتہا تک مکلوہن کا ساتھ نہیں دیتا۔ ٹا فلر کا خیال ہے کہ ہم رفتار تغیر کی تندی و تیزی کے باعث ایک بار پھر اپنے جزیروں کی تلاش میں ہیں)

مختلف ذرائع ترسیل کی نوعیت اور کردار کا تجزیہ کرتے وقت مکلوہن ان کو دو گروپوں میں تقسیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ذرائع ترسیل دو قسم کے ہیں: گرم، اور سرد؛ گرم ذرائع ترسیل وہ ہیں جن میں عمل اور ردّ عمل کے درمیان یا تو طویل وقفہ آجاتا ہے یا ردِّ عمل بہت کمزور ہوتا ہے۔ سرد ذرائع ترسیل وہ ہیں جن میں عمل اور ردّ عمل بیک وقت ظہور پذیر ہوتا ہے۔ مکلوہن کے خیال میں وہ ذریعۂ ترسیل گرم ہے۔ جس میں انسان کی شرکت کی گنجائش کم ہے یا مفقود ہے۔ چھپا ہوا لفظ مکلوہن کے خیال میں گرم ذریعہ ترسیل ہے کیوں کہ اس میں شرکت کا پہلو کمزور ہے اور عمل اور ردّ عمل بیک وقت ظہور میں نہیں آتے۔ ٹیلی ویژن مکلوہن کے نزدیک سرد ذریعۂ ترسیل ہے کیوں کہ اس میں دیکھنے والے کی شرکت فوری اور مکمل ہوتی ہے۔ اس بنیادی پیمانے کی مدد سے مکلوہن نے تمام ذرائع ترسیل کو ناپنے کی کوشش کی ہے۔ گرم اور سرد ذرائع ترسیل بہر حال مطلق اصطلاحات ہرگز نہیں ہیں۔ جو ذریعۂ ترسیل ترقی یافتہ ملکوں میں سرد ذریعہ ترسیل کی حیثیت رکھتا ہے وہ پچھڑے ہوئے ملکوں یا ترقی پذیر ملکوں میں سراسر مختلف نوعیت کا حامل ہے مثلاً ریڈیو امریکہ میں گرم ذریعۂ ترسیل ہے کیونکہ امریکہ میں ریڈیو اس شرکت کا حامل نہیں ہے جو کسی میڈیم کو سرد بناتی ہے لیکن ریڈیو ان پچھڑے ہوئے ملکوں یا علاقوں میں سرد ذریعۂ ترسیل ہے جو ابھی گفتگو کی ثقافت کی سطح پر ہیں۔ مکلوہن کی رائے ہے کہ انسانی تاریخ میں پہلا انقلاب انگیز موڑ اس وقت آیا جب چھپا ہوا لفظ ایجاد ہوا اور دوسرا انقلاب اس وقت آیا جب Electronics کا ظہور ہوا۔

مکلوہن کو توسیع اور شعور توسیع عزیز ہیں۔ وہ ایک ایسے انسان کا تصور کرتا ہے جو ذہنی طور پر کسی مخصوص ملک، مخصوص علاقے، مخصوص گاؤں اور شہر سے منسلک نہ ہو

بلکہ ایک ایسے ذہن کا مالک ہو جو ان سب زنجیروں سے آزاد ہو چکا ہو۔ مکلوہن برقیہ عہد کے اس متوقع یا غیر متوقع انسان کا خیر مقدم کرتا ہے۔ برقیہ تکنالوجی ہی اس کا ساز ہے اور برقیہ تکنالوجی ہی اس کا نغمہ ساز۔ یہی وہ جادوئی چھڑی ہے جو آٹومیشن کو جنم دے رہی ہے اور آٹومیشن کے ذریعے محدود وابستگیوں اور محدود زاویہ ہائے نگاہ کو قتل کر رہی ہے۔

زندگی کا کوئی شعبہ Electronics کے انقلاب آفریں اثر سے محفوظ نہیں ہے (ٹافلر مکلوہن کے برعکس محدود وابستگیوں کے احیا کی جانب بار بار اشارہ کرتا ہے)۔

ہم پیداواری، اقتصادی، سیاسی اور تاریخی جبریت سے غالباً مانوس ہو چکے ہیں۔ ذرائعہ ترسیل کی جبریت کا تجربہ یقیناً نیا تجربہ ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا ذرائع ترسیل واقعی مطلق حیثیت کے مالک ہیں۔ کیا ذرائع ترسیل وہ واحد ذرائع تغیّر ہیں جو سماج کے نظامِ اقدار کو درہم برہم کرنے کی اہلیت اور قوت رکھتے ہیں۔ کیا عمل اور ردّعمل کا جدلیاتی سلسلہ صرف ذرائع ترسیل تک محدود ہے؟

مکلوہن ان سوالات کا جواب یا تو بالکل نہیں دیتا یا نہایت مبہم انداز میں دیتا ہے۔ اور یا جواب دیتے وقت ان گنت سماجی، سیاسی، اقتصادی، تاریخی، پیداواری محرکات کو سرے سے نظر انداز کر دیتا ہے۔ ذرائع ترسیل ,Media کو مطلق حیثیت عطا کرنے کے بعد مکلوہن جس دنیا کا خواب دیکھتا ہے وہ دیکھنے میں حسین ہے اور برقیہ تکنالوجی کا بہترین کارنامہ ہے۔ لیکن شاید خود کار یوٹوپیا ہے۔ مکلوہن کا انسان اگرچہ برقیہ تکنالوجی کے عہد میں زمان و مکاں سے آزاد ہونے کا خواب دیکھتا ہے لیکن حق تو یہ ہے کہ وہ انسان برقیہ یورشوں کے درمیان صرف ایک پا بہ زنجیر علامیہ بن کر رہ گیا ہے۔ اپنی بے بسی کا ' اپنی "خود ابہدامیت" کا۔ وہ تغیرات کے طوفان میں اس سفاک تکنالوجی کی زد میں ہے جو آفاقی آزادی کے نام پر بڑی چابکدستی سے اس کی تمام جانی پہچانی آزادیاں چھینتی جا رہی ہے۔ اور اس کو مسلسل یہ یقین دلانے کی کوشش کر رہی ہے کہ وہ راہ نجات کے

یے خود کو شعورِ آفاق میں مدغم کردے اور ذرائع ترسیل کی مطلق العنان قوت اور عظمت قبول کرلے۔

لیکن حیاتِ انسانی کے سفر کی یہ انتہا نہیں ہے۔ در امکاں مسلسل وا ہے۔ مسلسل منوّر اور روشن ہے ہمیں ہنگام تغیّرات میں بہر حال ہر قسم کی جبریت (جس میں ذرائع ترسیل کی جبریت بھی شامل ہے) سے نبرد آزما ہونا ہے اور اس سے آزاد ہونا ہے اور ایسی ذاتی اور سماجی وابستگیوں کو تربیت دینا ہے جو تغیّر آشنا ہونے کے باوجود حیاتِ انساں کے بنیادی جبلّی، ذہنی، اور روحانی تقاضوں کو پورا کرسکیں۔

سفرِ انساں میں کوئی نقطہ، منجمد نقطہ نہیں ہوتا۔

ہر نقطہ، نقطۂ امکاں ہوتا ہے۔

ٹافلر کی تیسری موج Third wave شاید۔

مزید امکانات کی موجِ امکاں ہے۔

اوکتاویو پاز

جب بھی کسی اعزاز کا اعلان ہوتا ہے عام طور پر ردِ عمل کی مختلف النوع صورتوں کو جنم دیتا ہے۔ لیکن ۱۹۹۰ء میں ادبی خدمات کے لیے میکسیکو کے مشہور شاعر اوکتاویو پاز کو نوبل انعام (NOBEL PRIZE) کے لیے منتخب کیے جانے کا اعلان ایک ایسا خوشگوار واقعہ ہے جس کا بین الاقوامی ادبی حلقوں میں یکساں طور پر اتفاق رائے اور گرمجوشی سے خیر مقدم کیا گیا ہے۔

ہم سب اپنی محدود دنیاؤں کے اسیر ہیں۔ ہم میں سے کچھ تو خداداد بصارت اور بصیرت سے پیدائشی طور پر عاری ہیں، لیکن ہم میں سے اکثر تن آسانی کی خاطر اپنے ہاتھوں وضع کیے ہوئے یا ذہنی بے حرکتی کے باعث کچھ ایسے مستعمل یا مشتہر سماجی، سیاسی، مذہبی اور نظریاتی حصاروں میں گھر گئے ہیں جنھوں نے ہمیں بصیرت کے امکان سے بھی محروم کر کے رکھ دیا ہے۔

اوکتاویو پاز کی بنیادی پہچان ان کی ثقافتی، جذباتی اور فنکارانہ کثیر الجہتی ہے جو ان کو بطور شاعر ایک منفرد وقار اور مرتبہ عطا کرتی ہے۔

اوکتاویو پاز کا جنم ۳۱ مارچ ۱۹۱۴ء کو میکسیکو میں ہوا۔ مکتبی اور اعلیٰ یونیورسٹی تعلیم سے سرفراز ہونے کے باوجود پاز نے اپنی نجی ادبی شعری تربیت کے لیے خالص غیر رسمی اور دشوار راستہ اختیار کیا۔ یہ سفر میکسیکو شہر سے شروع ہوا اور ایک طویل مدت میں

امریکہ، فرانس، جاپان، ہندوستان میں قیام کے وقفوں اور غیر رسمی ثقافتی تہذیب و تربیت کے مختلف مرحلوں سے گزرا۔ اوکتاویو پاز کی ہسپانوی شعری تصانیف میں

Libertad Bajo Palabra (1949), Luna Silvestre (1933)

La Eslacion Violenta (1958) Piedre De Sol (1957)

Salamandra (1962) Viento Entero (1966)

Ladera Este (1969) Draft of Shadows (1975)

کے علاوہ ان کی تازہ ترین تصنیف Arbol Adentro شامل ہیں۔ پاز کی نثری تصانیف میں El Arco Yla Liri (1956) Cuadrovio (1965) اور ان کے مضامین El Labsrinto De La Soledad (1950) اور Hijos Del Limo (1974) اور تازہ ترین مقالہ Peduena Cro Nica De Grandes Dias خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

اوکتاویو پاز بادلیر (DAUDLAIRE) کے الفاظ میں شاعر کو ایک ایسا مترجم سمجھتے ہیں جو کائنات کی زبان، ستاروں، سمندروں اور پیڑوں کی زبان کو انسان کی زبان میں ڈھال سکے۔ وہ ٹھیک انہی معنوں میں خود کو بھی جزوی طور پر مترجم قرار دیتے ہیں۔ وہ کولمبیا کے اوّلین فنّی دور کے مظاہر سے لے کر دورِ جدید کے فنّی مظاہر کو ہیئتہ ورانہ یا تدریسی نگاہ سے دیکھنے کے بجائے عناصر سے ہم کلام ہونے والی متکلّم بصارت سے پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ وہ اسی رویّے کی وساطت سے کیوبزم (CUBISM) اظہاریت (Expressionism) اور سرریلزم کا ادراک حاصل کر لیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ پکاسو کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے آرٹ کے ابتدائی نمونوں کی سی بنیادی ترسیل کا جذبہ ضروری ہے۔

وہ ہر لحہ، غیر موجود، "دوسرے" یا پھر "غائب" کی تلاش میں ہیں۔ یہ تلاش ان کے ہاں ایک دائمی تجسّس کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ ہندوستان میں ان کے قیام نے انھیں لاطینی امریکہ کے قدیم آرٹ کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کی بصیرت عطا کی ہے۔ وہ فنونِ لطیفہ کی ماورائی جہت اور پُر اسرار پر افسوں

کیفیات سے خاص طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بصری اور علامتی منظا ہر، مادے اور خیال، فطرت اور ما فوق الفطرت میں گہرا اور ناگزیر رابطہ ہے۔ علیحدگی، حد بندی تشخص پیدا نہیں کرتی بلکہ انہدام کا بیج بوتی ہے۔ صرف عمل اور ردّ عمل کا تسلسل ہی تخلیقی زرخیزی کا ضامن ہو سکتا ہے۔ صرف کثیر الجہتی ہی تحرک کا منبع ہے۔

دورِ جدید میں فنونِ لطیفہ کے زوال کی وجہ اُن کے نزدیک معاشرے میں شب و روز بڑھتی ہوئی اصرافیت ہے۔ پورا معاشرہ ایک منڈی بن کر رہ گیا ہے، اس لیے جغرافیائی حد بندیوں کے باوجود تمام ممالک اور ان کے معاشرے مخصوص منفرد ثقافتی تشخص سے محروم ہوتے جا رہے ہیں۔ اس پورے عمل کا اثر ناگزیر طور پر فنکارانہ اظہار پر ہو رہا ہے۔

پاز کے شعری اظہار کی کچھ منفرد خصوصیات ہیں۔ ان کے نزدیک شاعر صرف عالمِ تنہائی ہیں، عالمِ جذب میں اپنی مخصوص زبان خلق کرتا ہے اور اس کو پُر اثر بناتا ہے۔ شاعر کی قوت اس کی جلا وطنی میں مضمر ہے۔

صرف جذبہ اور جذبے کی شدّت اور تمازت ہی شاعری کو جنم دیتی ہے۔ یہ اظہار کی وہ منزل ہے جب عالمِ وارفتگی میں آپ ابتدائی انسان کی طرح مکمل طور پر آزاد ہو جاتے ہیں۔ اوکتا ویو پاز کے ہاں جنسی سرشاری کا رویہ بعض اوقات لارنس (D.H.LAWRENCE) کے رویّے سے ملتا جلتا ہے۔ لیکن وہ محبت اور جنسی سرشاری کو پوری شدّت اور رعنائی کے ساتھ اُس "بُتِ رعنا" کی نذر کرنا چاہتے ہیں جو عالم میں انتخاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے اپنے الفاظ میں محبت انتشار کا نام نہیں ہے بلکہ جذبے کو ایک ایسے محبوب کے ساتھ منسلک کرنے کا نام ہے جو آپ کے ساتھ باہمی ترسیل کے رشتے سے وابستہ ہے۔ ان کی شاعری ایک بھرپور جذبۂ عشق کی شاعری ہے وہ جمالیاتی قوت اور خدا کو ایک ہی مظہرِ کائنات کے رُوپ میں دیکھتے ہیں ان کے نزدیک یہیں سے شاعری اور فن اخذ و نور کرتے ہیں۔ آوازوں کا سفر ان کے یہاں کچھ اس نوعیت کا ہے:

میں آواز کی غلام گردشوں
کا مسافر ہوں
میں گونجتی ہوئی موجودگیوں میں رواں ہوں
ایک نابینا کی طرح
شفافی میں سے گزرتا ہوں
ایک آئینہ مجھے جب رد کر دیتا ہے
میں دوسرے آئینے سے اُبھرتا ہوں

پاز اپنی مشہور نظم 'آئینہ' میں عالم خود کلامی میں یوں گویا ہوتا ہے:

آئینے کے کند ذہن کھیل کے سامنے
میرا وجود ارتھی اور راکھ ہے
سانس راکھ
میں اپنے آپ کو نذرِ آتش کرتا ہوں
جلتا ہوں
چمکتا ہوں
یہ بہانہ کرتا ہوں
کہ جو وجود میں نے اختیار کیا ہے
وہ نذرِ آتش ہونے کے عمل میں
زخم سے بہتے ہوئے خون کے ثبوت
نقال دھوبن کی تیز
کٹار کو گرفت میں لے سکتا ہے
اور اس وجود کو بھی
جو آخری سے ایک قدم پہلے کا ہے
جو انہدام کی بھیک مانگتا ہے

سائے اور عدم کی تمنا کرتا ہے
آخری جھوٹ جو سب کچھ جلا کر راکھ کر دیتا ہے
ایک بہانے سے دوسرے بہانے تک
صرف ایک اور موقع کی تلاش
جاری رہتی ہے
میں زیر آب ہوں
میں خود کو چھونے سے گریز کرتا ہوں

اوکتا ویو پاز کے ہاں شدید، متصادم کیفیات کے دوران جسم کا سفر صد رنگ رعنائیوں سے منور ہے۔

میں تمہارے جسم میں ٹھیک اسی طرح
محو خرام ہوتا ہوں
جس طرح میں اپنے معمول کے دنیاوی سفر سے گزرتا ہوں
تمہارا پیٹ تمہارے سورج میں نہائے ہوئے
شہر کا مرکز ہے
تمہاری چھاتیاں
وہ عبادت گاہیں
جہاں خون کی متوازی پُراسرار کیفیتوں کے
جشن منائے جاتے ہیں
میری یہ نگاہیں عشق پیچاں کی طرح
تمہارے جسم پر پھیل جاتی ہیں
تم وہ ساحلی شہر ہو
جو سمندر کے تھپیڑوں کی زد میں ہے۔

اپنی طویل سوانحی نظم Draft of Shadows میں پاز کی شعریت خالص ماورائیت اختیار کرگئی ہے۔ یہ منزلِ عرفان زبان و اظہار سے ماورا ہونے کے باوجود اظہار کے لیے زبان کا سہارا لینے پر مجبور ہے۔

پاز کی مخصوص ہندوستانی نظموں میں مقامی عناصر اور ہندوستانی شخصیتوں سے ہمدردانہ دل چسپی کے علاوہ ایک مخصوص جہت حیات و مرگ کا یہ ماورائی تجربہ ہے۔

جو مر چکے ہیں وہ منہ سے کچھ نہیں کہتے
لیکن ساری وہ باتیں جو ہم کرتے ہیں
وہ بھی کہتے ہیں
اس گہرے کھڈ کے اوپر لٹکا ہوا
گھر ہی زبان کا وہ گھر ہے
جو سب کا گھر ہے
گفتگو ہی انسانی زندگی کی علامت ہے۔

پاز کو میکسیکو کی قدیم تہذیب سے لے کر دنیا کے ان گنت ثقافتی مظاہر سے گہری دل چسپی ہے۔ وہ مقامیت، واقعیت سے بھی دل چسپی رکھتے ہیں اور ماورائی کیفیات سے بھی۔ وہ بیک وقت اظہار کی مختلف النوع نوعیتوں سے محوِ گفتگو ہوتے ہیں۔ وہ پنڈت جواہر لال کی شخصی خوبیوں سے بھی متاثر ہوتے ہیں اور ہندوستانی ثقافت کی پیچیدگیوں اور تضادات کے عمل اور ردِ عمل کے تسلسل سے بھی۔ دہلی کے بارے میں ان کی نظم دہلی شہر کی وساطت سے پورے ہندوستانی بصری منظر نامے کی کرب انگیز تصویر بن جاتی ہے۔

پرانی دہلی، بدبودار دہلی
گلیاں، چوراہے، مسجدیں
زخموں سے چُور چُور جسم

ایک زیرِ خاک گلشن

صدیوں سے آسمانوں سے خاک برس رہی ہے
تمہارا نقاب محض خاک کا ستون ہے
تمہارا سر کے نیچے رکھا ہوا تکیہ
محض ایک شکستہ اینٹ ہے
تم دیوتاؤں کی پھینکی ہوئی جوٹھ کھاکر گزر کر رہے ہو
تمہارے مندر ناقابلِ علاج لوگوں کے قحبہ خانے ہیں
تمہارے جسم پر چیونٹیوں کے جھنڈ جمع ہو گئے ہیں
صحن خالی ہے
مقبرہ اُجڑ چکا ہے
تم ایک مجروح لاش کی طرح
برہنہ ہو۔

لیکن داستان یہیں ختم نہیں ہوتی۔ یہ نظم محض اس کا ایک رُخ پیش کرتی ہے۔ پوری تصویر مختلف ہے۔ اسی ہندوستان کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ ہندوستانی تہذیب کی عظمت کا راز وہ ہمہ جہتی ہے جو اُسے دنیا کی دیگر تہذیبوں اور ثقافتوں سے رابطہ پیدا کرنے سے حاصل ہوئی ہے۔ ہندوستانی تہذیب کا طرۂ امتیاز فی الواقع وہ ثقافتی تسلسل ہے جو تمام آویزشوں اور تضادات کی یورشوں کے درمیان جاری و ساری ہے۔

اوکتا ویو پاز کی تحریریں نوبل پرائز کمیٹی کے الفاظ میں شدید جذبوں سے بھرپور وہ ہمہ جہت تحریریں ہیں جن کی منفرد خصوصیات ان کی متحرک ذہانت اور باوقار انسانی دیانت داری ہیں۔ ایک عظیم شاعر کی اس سے بہتر پہچان اور کیا ہو سکتی ہے!

تین نئے اردو ناول

دو گز زمین ، مکان ، پانی

یہ ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ اُردو زبان میں تخلیقی اظہار غالب انداز میں بہ زبان شعر ہوا ہے۔ اگرچہ دیگر اصنافِ اظہار کی جانب بھی توجہ دی گئی ہے لیکن اس شدت، تواتر اور انہماک سے توجہ نہیں دی گئی جس شدت، تواتر اور انہماک سے شعری اصناف کی جانب دی گئی ہے۔ اُردو زبان کا بیشتر ادبی سرمایہ اسی لیے شعری تخلیقات پر مشتمل ہے۔ ڈرامہ اور ناول ان اصنافِ اظہار میں سے دو ایسی اصنافِ اظہار ہیں جن پر شعر کے مقابلے میں نسبتاً کم توجہ دی گئی ہے۔ اس صورتِ حال کی وجوہات کیا ہیں ؟ یہ قابلِ غور مسئلہ ہے۔ لیکن ناول کی حد تک بھی، ناول کا وہ تصور جو ہمارے ذہن میں مغربی زبانوں کے ناولوں کی وساطت سے مرتب ہوا ہے اُردو زبان میں اس تصور کی سطح اور اس کے مرتبے کے ناول یا تو تعداد میں کم ہیں یا پھر فی الحال معرضِ وجود میں نہیں آئے۔ نذیر احمد، رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، مرزا رسوا، راشد الخیری ——— سے اردو ناول کا جو سفر شروع ہوا تھا وہ دورِ جدید تک پہنچتے پہنچتے متنوع تکنیکی اور تجرباتی مراحل سے گزرا ہے۔ پریم چند غالباً اُردو زبان کے پہلے بڑے ناول نگار ہیں۔ موضوعات کے تنوع کے اعتبار سے بھی پریم چند کا دائرۂ عمل بڑا وسیع ہے۔ ہمارے دور کے اہم ناول نگاروں میں عزیز احمد، کرشن چندر، عصمت چغتائی، حیات اللہ انصاری، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، انتظار حسین، عبداللہ حسین، خدیجہ مستور، جوگندر پال،

انور سجاد، ظفر پیامی ـــــ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

فکشن کی تشکیلی تراکیب۔ پلاٹ، کردار، علامتیت، راوی کے نقطۂ نظر اور منظر نامے کے تعلق سے اردو زبان کے دورِ جدید کے ناول نگاروں کے ہاں مختلف آمیزشیں ملتی ہیں۔ کم و بیش تمام ناول نگاروں کے ہاں (قرۃ العین حیدر اور انور سجاد کے بعض ناولوں کو چھوڑ کر) پلاٹ اور واقعات کی ترتیب و تدریج کا احترام موجود ہے۔ کردار نگاری کے فن کا مظاہرہ بھی سبھی ناول نگار کرتے ہیں لیکن ناقابلِ فراموش کردار پریم چند کے ہاں تو موجود ہیں لیکن شاید ہمارے دور کے ناول نگاروں میں اس حد تک پہچان کی انفرادیت حاصل نہیں کر سکے۔ استعارہ اور علامت ادبی تخلیقی طریق کار کے ناگزیر عنصر ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ہاں 'آگ کا دریا' میں وقت کی تجسیم بنیادی طریق کار کا جز ولاینفک ہے۔ انتظار حسین نے داستانی طریقِ کار کی مدد سے معانی کی نئی سطحیں دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ جوگندر پال نے 'نادید' میں 'نابینا' کرداروں کی مدد سے ایک استعاراتی ماحول تشکیل کیا ہے۔ راوی کا نقطۂ نظر اکثر اوقات مصنف یا تخلیق کار کا نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ بعض ناول نگاروں کے ہاں راوی اور مصنف گڈمڈ ہو جاتے ہیں اس لیے ان کے ہاں راوی معروضی ناظر کے مرتبے سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ اور بطور ایک 'دخیل راوی' بار بار واقعات کی تدریج کے درمیان، کرداروں کی فطری حرکات و سکنات کے درمیان دخل انداز ہوتا ہے۔ پریم چند اور راجندر سنگھ بیدی کا راوی کبھی کبھی اور جوگندر پال کا راوی اکثر اوقات اپنا نقطۂ نظر بیان کرنے کے لیے بیانیہ کے سفر میں حائل ہوتا ہے۔ منظر نامے کے اعتبار سے ناول نگاروں کے ہاں بعض اوقات ایک سیر حاصل سلسلۂ تصاویر زندگی اور کائنات کے حسن، وسعت اور رنگارنگی کا مرقع بن جاتا ہے اور بعض اوقات حشو و زوائد کا مسئلہ۔ منظر نامے کی حدود کی مدد سے کئی بار ہم ناول اور ناولٹ کا امتیازی تشخص قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی کے ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' میں پلاٹ، کردار اور واقعات کے اعتبار سے، بڑے ناول کے سب عنصر موجود ہیں، لیکن چونکہ منظر نامہ اس

وسعت اور Sweep سے عاری ہے جو دنیا کے بڑے ناولوں کا طرۂ امتیاز ہے۔لہٰذا راجندر سنگھ بیدی کا ناولٹ انتہائی پُر وقار ہونے کے باوجود ناول کے ذیل میں نہیں آتا۔ منظر نامے کی وسعت اور SWEEP کی بہترین مثالیں ہمارے یہاں قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین کے ناولوں کی صورت میں موجود ہیں۔ شاعری کے برعکس فکشن کی ایک سماجی ودستاویزی جہت بھی ہوتی ہے جس کی مثالیں اردو ناول نگاروں میں حیات اللہ انصاری اور شوکت صدیقی کے ہاں بطورِ خاص پائی جاتی ہیں۔

فکشن کی تشکیلی تراکیب کی مدد سے ناول نگار کچھ عناصر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ حقائق، موضوع کی گرفت، پلاٹ کی ساختی بناوٹ، واقعیت، کردار، علامتیت راوی کا نقطۂ نظر، منظر نامہ۔ اعتبارِ حقیقت، ماحول کی تخلیق اور موضوع کی معنوی ترسیل ایک ہی تخلیقی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔

اس بات کے پیش نظر کہ اردو زبان میں حاوی انداز میں تخلیقی اظہار بہ زبانِ شعر ہوتا ہے، یہ بڑا اُمیدافزا امکان ہے کہ حال کے کچھ برسوں میں دیگر اصناف اظہار کے علاوہ رفتہ رفتہ ناول کی جانب بھی سرگرم توجہ دی جانے لگی ہے۔ اور کچھ نئے نام منظرِ عام پر آئے ہیں۔ میرے سامنے اس وقت تین نئے ناول ہیں۔ عبدالصمد اردو کے جانے پہچانے افسانہ نگار ہیں۔ ان کا ناول ' دوگز زمین ' ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا تھا۔ غضنفر کا ناول ' (ناولٹ) ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا تھا۔ پیغام آفاقی بطور افسانہ نگار توانائی کامیاب پہچان کا سفر جاری رکھے ہوئے ہیں۔ ان کا ناول 'مکان' جو ۱۹۸۹ء میں شائع ہوا تھا، ان کی تخلیقی شخصیت کا تازہ ترین گوشۂ امکاں ہے۔

اُردو کے ان تین نئے ناولوں میں جو قدرِ مشترک فوری طور پر متوجہ کرتی ہے وہ ان کے علامتی نوعیت کے نام ہیں: ' دوگز زمین '، ' پانی '، ' مکان '۔

عبدالصمد کا ناول ' دوگز زمین ' سماجی دستاویز بھی مرتب کرتا ہے اور کرداروں کی جہدِ بقا کے توسط سے ایک انسانی صورت حال کا منظرنامہ بھی۔ ہارڈی کے ناولوں کی طرح عبدالصمد کے ناول کا تعلق ایک مخصوص خطۂ ارض سے ہے۔ کہانی کے کردار بہار

شریف دگاؤں کا مخصوص نام : بین) سے تعلق رکھتے ہیں۔ خاندان جاگیردار اور زمین دار طبقے کے خاندان ہیں۔ زمانہ خلافت تحریک اور آزادی کی تحریک کا ہے۔ اور یہ وہ زمانہ ہے جب نصب العین اور زندگی کی اعلا اقدار کا دبدبہ اور وقار قائم تھا۔شیخ الطاف حسین، ان کی بیگم، ان کے بچے (اصغر حسین اور سرور حسین) رشتے دار (اختر حسین۔ ان کا بھانجہ اور دیگر لوگ) خاندان کی جاگیردارانہ نوعیت اور ایک مخصوص مذہب یعنی اسلام کا عقیدہ رکھنے کے باوجود آزاد خیال اور کشادہ دل ہیں۔ ان کی ہمدردیوں کا دائرہ کسی مخصوص حد بندی کا اسیر نہیں ہے۔ یہ سب لوگ جہد حیات اور تحریک آزادی کے تشکیلی دور سے گزرتے وقت زندگی کی اعلا اور ہندوستانی معاشرے کی مشترکہ تہذیبی اور ثقافتی اقدار کا اپنی بساط سے بڑھ کر احترام کرتے ہیں۔ لیکن بالآخر رفتہ رفتہ اس تہذیبی زوال کا شکار ہونے لگتے ہیں جس کا سلسلہ اعلان آزادی کے پہلے برسوں میں شروع ہوا تھا۔ اعلان آزادی کے آس پاس کے برسوں میں معاشرہ شدید فرقہ وارانہ منافرتوں میں ڈھل گیا اور آزادی کے بعد کے چالیس برسوں میں ہندوستان کی مسلمان اقلیت کے لیے بقا کی جدوجہد کا مسئلہ بن گیا۔ تقسیم ہندوستان سانحہ یا واقعہ کسی کے لیے عبرت ناک ثابت نہیں ہوا۔ نہ اکثریت کے لیے، نہ اقلیت کے لیے، نہ تقسیم کے نتیجے کے طور پر وجود میں آنے والے ممالک ہندوستان پاکستان اور مزید تقسیم کے مظہر بنگلہ دیش کے لیے۔ حق تو یہ ہے کہ اقدار کے زوال اور حرص وہوس کی یلغار میں وہ فعال عناصر بھی کمزور ہوئے یا برباد ہوگئے جو ہماری تہذیبی وراثت کا حصّہ تھے۔ اس زوال کی تصویر کشی ہمیں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، شوکت صدیقی، اور ظفر پیامی کے ناولوں میں بھی ملتی ہے۔ لیکن دستاویزی نوعیت کے اس مشترکہ عنصر سے قطع نظر جو خوبی عبدالصمد کے ناول، دو گز زمین، کو امتیازی جہت عطا کرتی ہے وہ برصغیر کے تقسیم شدہ ممالک کی جانب ہندوستانی مسلمانوں کی بنیادی جذباتی Ambivalence اور متعلقہ تضادات کا تجزیہ ہے۔ اقتصادی دباؤ کی شدّت میں اضافہ ہونے کی وجہ سے اس رویّے کے تضادات میں دن بدن نئی سے نئی پیچیدگیاں پیدا

ہوتی جارہی ہیں۔ 'ہاؤ ہو' کے درمیان کون کامیاب ہے؟ کون ناکامیاب؟ کون محفوظ ہے کون غیر محفوظ؟ عبدالصمد کے کردار بھی قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی طرح اکثر ہندوستان اور پاکستان اور بنگلہ دیش کی جغرافیائی حدود کو موقع پرستی اور مفاد پرستی کے ہتھیاروں سے ختم کرنے، ان کے آر پار آزادی سے سفر کرنے اور ان پر حاوی ہونے کے فن سے واقف ہیں۔ لیکن عام انسان کا مسئلہ بالآخر 'دو گز زمین' کا ہے۔ بہادر شاہ ظفر کے لیے یہ 'دو گز زمین' آخری جائے سکون تھی جو اُسے اپنے ملک میں نصیب نہ ہو سکی۔ عام انسان چاہے وہ ہندوستان میں ہو یا پاکستان میں یا بنگلہ دیش میں، یا تیسری دنیا کے کسی ملک میں چونکہ صاحبِ اقتدار طبقے کے ہتھیاروں سے محروم ہوتا ہے اس لیے وہ معاشرے کا فرد ہونے کے باوجود معنوی طور پر اقلیت بن کر رہ جاتا ہے۔ 'دو گز زمین' کے تعلق سے اس کا مسئلہ جائے پناہ کا مسئلہ ہے۔ اس "اقلیتی فرد" کو یہ جائے پناہ یہ جائے سکون آخر ملے گی تو کہاں ملے گی؟ ہندوستان میں؟ پاکستان میں بنگلہ دیش میں؟ کسی اور غیر ملک میں لیکن کہاں؟ ہمارے اردگرد کا معاشرہ ہمارے اردگرد کے دور و نزدیک کے ملک سب تہذیبی زوال اور اقدار کے انہدام کی یلغار میں گھرے ہوئے ہیں۔ عبدالصمد کے ناول میں یہ سب اقلیتی افراد مسلسل تضادات کی زد میں ہیں۔ ہم سب کے لیے بنیادی قدر پیسہ اور صرف پیسہ بن کر رہ گئی ہے۔ شیخ الطاف حسین، بی بی جی، (شیخ الطاف حسین کی بیگم) اختر حسین مثبت تہذیبی استحکام کی علامت ہیں۔ باقی سب لوگ چوہا دوڑ میں ہیں۔ تلاشِ زر میں ہیں اور کفارۂ گناہ کے لیے حج کرنے کی خواہش یا حج کے عملی سفر کا سہارا لیتے ہیں۔ مزاحمت، احتجاج، حقائق سے آنکھ ملانے کا حوصلہ اور اُن کو رُخ دینے کی خواہش۔ یہ سب تضاد میں گھرے ہوئے لوگوں کے آس پاس سے کبھی کبھی گزرتے ہیں۔ لیکن بدقسمتی سے کوئی مثبت صورت اختیار نہیں کر پاتے۔

عبدالصمد نے ناول کے دستاویزی انداز کے ابتدائی حصوں سے گزرنے کے بعد واقعات، عمل اور ردِ عمل، مکالمہ اور منظر کشی کی مدد سے ہمارے سامنے ایک انسانی

ڈرامہ تخلیق کیا ہے۔ جس کے کردار ہمارے جانے پہچانے کردار ہیں۔ بنیادی طور پر غیر محفوظ اور معصوم لیکن معصومیت کھونے کے ناگزیر عمل میں گرفتار۔ یہ کردار ایک مخصوص مذہبی اقلیت سے متعلق ہونے کے باوجود معنوی سطح پر بلا لحاظِ مذہب و ملت انسان کی غیر محفوظیت کی انسان کی بنیادی Ambivalence کی علامت بن جاتے ہیں۔

عبدالصمد کی، دوگز زمین، جب جائے پناہ جائے سکون سے گزر کر مستحکم جائے محفوظ کی صورت اختیار کرلیتی ہے تو اس پر ایک ،مکان، تعمیر ہو جاتا ہے۔ عبدالصمد کے کردار جب کہ ،دوگز زمین، کی تلاش میں ہیں، پیغام آفاقی کے کردار یا تو جائے محفوظ کے تحفظ کو یقینی بنانے کے عمل میں ہیں یا ان عناصر کی مدافعت میں سرگرم عمل ہیں جو اس جائے محفوظ پر ہر جائز و ناجائز طریقے سے قابض ہونا چاہتے ہیں۔ ایک طرف نیرا، اس کی ماں، پردیپ، نیرا کی سہیلی، سرلا کا ماموں زاد بھائی۔ الوک، راکیش اور کچھ اور لوگ ہیں اور دوسری طرف کمار، اس کی بیوی، سب انسپکٹر نیر، کمار کا دوست اور اشوک، پراپرٹی ڈیلر مدن گوپال، جسم فروش لڑکی مدھو اور متفرق بے ایمان سیاست داں اور ان کے مہرے ہیں۔ درمیان میں کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جن کا تعلق ہمارے ملک کی افسر شاہی سے ہے۔ یہ لوگ یا تو فیصلہ کرنے سے کتراتے ہیں، یا رشوت خور ہیں یا پھر سیاست دانوں کی جی حضوری کرتے ہیں یا پھر ہر قسم کی اہلیت قابلیت ہمدردی اور ایمان داری سے عاری ہو چکے ہیں۔ نیرا میڈیکل کالج کی طالب علم ہے اور اپنی بیوہ ماں کے ساتھ اپنے مکان میں رہتی ہے۔ اس مکان کے ایک حصے میں کمار نام کا ایک کرایے دار اور اس کے کنبے کے لوگ رہتے ہیں۔ کمار بظاہر شریف انسان دکھائی دیتا ہے۔ لیکن در حقیقت اس کی آنکھ اس مکان پر ہے جس میں وہ بطور کرایہ دار مقیم ہے۔ نیرا اور اس کی ماں مکان کو خالی کروانا چاہتی ہیں۔ جب کہ کمار کی کوشش یہ ہے کہ کسی نہ کسی طرح مکان پر قبضہ جمالے ایسے حالات پیدا کرے کہ نیرا اور اس کی ماں مکان اونے پونے اس کو بیچنے کے لیے تیار ہو جائیں۔ اس بدنیت کام میں اس کے ساتھی تمام وہ لوگ ہیں جو پیسے اور سیاسی تعلقات کے بل بوتے پر کچھ بھی کر گزرنے کو تیار ہیں۔ پراپرٹی ڈیلر مدن گوپال،

سب انسپکٹر نیرا اور اس نوع کے دیگر کردار حتی الوسع لگاتار اس کوشش میں ہیں کہ کسی طرح نیرا اور اس کی ماں کو مکان سے بے دخل کیا جائے۔ یہ سب کردار ہمارے معاشرے کے جانے پہچانے ٹائپ ہیں۔ نیرا کے دوستوں الوک اور راکیش میں خلوص اور نیک نیتی کا جذبہ تو ہے لیکن فیصلہ کن حرارتِ عمل شاید نہیں ہے۔ ان کی دوستی میں بھی ذاتی اغراض کس حد تک شامل ہیں۔ 'نیرا' پیغام آفاقی کے ناول 'مکان' کا وہ واحد کردار ہے جو رزمیہ تناسب کا نہ ہوتے ہوئے بھی اپنے عزم و استقلال، اور بے انصافی کے خلاف لڑنے کے مستحکم جذبے کی وجہ سے محض ٹائپ بن کر بھیڑ میں کھو جانے کے امکان سے بچ جاتا ہے۔ نیرا مصمم ارادے سے اپنے مکان کے تحفظ کی جنگ بھی جاری رکھتی ہے اور اپنی تعلیم کا سلسلہ بھی۔ وہ پولیس تھانوں، کچہریوں، سرکاری دفتروں، سیاسی اقتدار کے اڈوں، دوستوں دشمنوں کے درمیان تھکا دینے والا سفر جاری رکھتی ہے اور بالآخر یہ ثابت کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے کہ حیات و کائنات وہی ہے جو انسان خود تشکیل کرتا ہے۔ وہ نہ صرف اپنا مکان غاصبوں کے ہاتھوں سے محفوظ رکھنے میں کامیاب ہو جاتی ہے بلکہ اپنی خود اعتمادی اور شخصیت کی دل کشی سے راکیش کے جنسی ارادوں، اشوک کی بدکارانہ خصلتوں اور کمار کی غاصبانہ نیتوں پر بھی حاوی ہو جاتی ہے اثر اندازی کا یہ عمل شاید کسی حد تک میلوڈرامیٹک محسوس ہوتا ہے۔ لیکن شاید میلوڈراما بھی ہماری زندگی کا حصہ ہے۔

پیغام آفاقی کا دائرۂ عمل عبدالصمد کے مقابلے میں مختلف نوعیت کا ہے۔ عبدالصمد کے ناول کا کینوس وسیع ہے۔ پیغام آفاقی کے ناول کا کینوس اس کے مقابلے میں محدود ہے۔ عبدالصمد کے ناول میں ایک دستاویزی تمہیدی حصہ ہے جب کہ پیغام آفاقی کے ہاں کہانی پہلے جملے سے حرکت میں آ جاتی ہے اور پھر واقعات اور کرداروں کے عمل ردّ عمل اور ان کی گفتگو اور مکالموں کے درمیان سرگرمِ عمل ہو جاتی ہے۔ عبدالصمد کی کہانی غیر محفوظیت کی کہانی ہے۔ پیغام آفاقی کی کہانی سماجی زوال کے منظر نامے کی کہانی ہے۔ جس میں مکان کا تحفظ نیرا کے لیے بدکار منافق معاشرے میں اپنی ذات اور

اپنی شخصیت کے تحفظ کی علامت بن جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے غالباً دونوں ہی کہانیاں غیر محفوظیت کی کہانیاں ہیں۔

غضنفر اپنے ناولٹ "پانی" میں انسانی غیر محفوظیت کی کہانی مختلف انداز میں بیان کرتے ہیں۔ عبدالصمد اور پیغام آفاقی کا طریق کار حقیقت پسندانہ ہے۔ غضنفر کا طریق کار استعاراتی، علامتی، تمثیلی اور داستانی۔ "پانی" انسان کی اور زندہ جانوروں کی بنیادی ضرورت ہے۔ غضنفر کے ہاں مسئلہ اس بنیادی ضرورت کی تلاش ہے۔ "پانی" کا مرکزی کردار بے نظیر بچپن ہی میں ماں کی شفقت سے محروم ہو گیا تھا۔ کیونکہ وہ اپنے لیے اور اپنے ننھے منّے بیٹے کے لیے پانی کی تلاش میں تھی اور پانی کہیں بھی نہیں تھا۔ ماں کی وفات کے بعد بے نظیر کسی نہ کسی طرح زندہ بچ رہنے میں تو کامیاب ہو گیا لیکن وہ بھی پانی سے محروم ہے، لہٰذا مسلسل پانی کی تلاش میں ہے۔ وہ تالاب جس کے کنارے وہ بڑی کوششوں کے بعد پہنچتا ہے پانی سے تو بھرپور ہے لیکن اس پر نہنگوں نے قبضہ کر رکھا ہے۔ ہجوم تشنگاں نے نہنگوں کو پتھر مار مار کر تالاب میں ختم تو کر دیا لیکن اس سے تالاب کا پانی زہر آلودہ ہو گیا۔ پانی کو صاف کرنے کے لیے ایک بوڑھے کے مشورے سے لوگ پہاڑ سے زہر مہرہ لائے اور تالاب کے پانی کو صاف کر دیا۔ اپنی پیاس بجھانے کے بعد لوگوں نے پانی کی حفاظت کے لیے کچھ محافظ مقرر کر دیے۔ پانی میں جب مچھلیاں پیدا ہو گئیں تو محافظوں کی نیت بدل گئی۔ پانی پینے کے بعد بے نظیر لذتوں کے خواب دیکھنے لگا تھا۔ لیکن اس کے خوابِ غفلت سے بیدار ہونے تک محافظوں نے تالاب کے اردگرد ایک اونچی دیوار کھنچوا دی تھی اور تالاب میں سے جانوروں، انسان نما مگرمچھوں کی آوازیں آنا شروع ہو گئی تھیں اب مسئلہ یہ تھا کہ تالاب کو غاصبوں کے قبضے سے کیسے آزاد کرایا جائے۔ بے نظیر نے مشورے اور رہنمائی کے لیے دارالتحقیقات کی جانب رجوع کیا۔ یہ ادارہ افسر شاہی اور نوکر شاہی کا نمونہ تھا۔ اس ادارے کا کام اصل مسئلے کا حل تلاش کرنے کے بجائے اس کو مسلسل التوا میں رکھنا تھا اور ضرورت مند کو اصل مسئلے سے دور رکھنے کے لیے اس کے لیے پُرکشش بہلاووں کا انتظام کرنا تھا۔ پانی کی تلاش

جاری تھی۔ لیکن پانی کے بجائے بے نظیر کو کہیں فلسفیانہ توجیہات میں اُلجھا دیا گیا۔ کہیں اس کو سکون کا درس دیا گیا۔ وہ سرابوں سے گزرا۔ جب وہ امرت کنڈ کے پاس پہنچا تو پتہ چلا امرت دیوتاؤں کے لیے ہے انسانوں کے لیے نہیں۔ دیوتا امرت پی کر چل دئے اور پیاسے لوگ ٹوٹے ہوئے پیالوں کی کرچیاں چاٹنے میں مصروف ہوگئے۔ بے نظیر نے اپنا سفر جاری رکھا جب وہ چشمۂ حیواں کے کنارے پہنچا تو اُسے پتہ چلا کہ وہاں بھی نہنگ قابض تھے اور آبِ حیات پی کر امر ہو چکے تھے۔ بے نظیر پھر پہلے تالاب کے کنارے پہنچا۔ لیکن اس کے اردگرد کی دیواریں اور بھی بلند ہو چکی تھیں اور پانی کے پیاسے دیواروں پہ چڑھنے کے عمل میں زخموں سے چُور چُور ہو رہے تھے۔ گر گر کر دم توڑ رہے تھے اور آسمانوں سے گدھ ان پر جھپٹ رہے تھے۔ جن لوگوں میں دو چار سانس باقی تھے وہ ایک دوسرے کا خون پی کر زندہ رہنے کی کوشش کر رہے تھے۔ وہ محافظ جنھوں نے تالاب پر قبضہ کر لیا تھا اور اس کے اردگرد دیواریں کھنچوادی تھیں، دیواروں کے اندر انسانی لہجے سے عاری ہو چکے تھے۔

میں تینوں ناولوں کی ایک قدرِ مشترک یعنی ان کے علامتی ناموں کی جانب اشارہ کر چکا ہوں۔ اس قدر مشترک کے علاوہ کچھ اور بھی مشترک عناصر ہیں جو ہمیں تینوں ناولوں میں کسی نہ کسی روپ میں ملتے ہیں۔ تینوں ناولوں کے مرکزی کردار تلاشِ مسلسل کے کرب میں گرفتار ہیں۔ عبدالصمد کے یہاں 'دو گز زمین' کی تلاش ہے۔ 'مکان' میں اس ذریعے کی تلاش ہے جو نیرا کے لیے 'مکان' کا تحفظ یقینی بنا سکے۔ غضنفر کے ہاں بے نظیر کو پانی کی تلاش ہے جو ہر مقام پر یا تو کسی جارحانہ قوت کے قبضے میں ہے یا بالآخر اس کے قبضے میں چلا جاتا ہے۔ تینوں ناول نگار اقدار کے زوال کا ذکر کرتے ہیں۔ نوکرشاہی افسر شاہی تینوں ناولوں میں بے ایمان، بداخلاق، بدعنوان، بے کار اور مفلوج ہے لوگوں کو راہ راست سے ہٹانے کے لیے یا ورغلانے کے لیے جن ذرائع کی جانب اشارہ کیا گیا ہے ان میں پیسہ اور جنسی کشش خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ 'دو گز زمین'

میں کسی حد تک کم لیکن 'مکان' اور 'پانی' میں واضح انداز میں. تین میں سے دو ناولوں (دوگز زمین اور مکان) میں تقریباً سارے کے سارے کردار Flat, یعنی ٹائپ کردار ہیں. 'پانی' میں کرداروں کی نوعیت علامتی اور تمثیلی ہے)، تینوں ناولوں میں دوستوسکی کے متیا (Mitya) یا کزنتزا کی کے زوربا (Zorba) کے مرتبے کا راؤنڈ (Round) کردار نہیں ہے جو حالات پر حاوی ہونے کی جسارت رکھتا ہو. صرف نیرا میں کسی حد تک 'رزمیہ عناصر' ہیں لیکن اس کا نصب العین محدود ہے.

مندرجہ بالا مشترکہ خصوصیات کے علاوہ تینوں ناولوں کے کچھ پہلو ایسے بھی ہیں جو انھیں انفرادی کردار عطا کرتے ہیں. عبد الصمد کے ناول کی Range 'مکان' اور 'پانی' کے مقابلے میں دستاویزی اعتبار سے اور منظر نامے کے تناسب کے اعتبار سے وسیع تر ہے. 'مکان' میں ڈرامائی طریق کار کا استعمال بڑی فنکارانہ چابکدستی سے کیا گیا ہے. 'پانی' کی تمثیلی پرواز، استعارے، علامت اور داستانی طرز اظہار کے طفیل انتہائی پراثر اور بامعنی بن گئی ہے اور بعض پہلوؤں سے شاعرانہ نوعیت اختیار کر گئی ہے. انسان خود ہی انسانی صورت حال کا گناہ گار ہے اور خود ہی عمل کی وساطت سے اس کا مسیحا! ادیب، ناول نگار، افسانہ نگار، شاعر اپنی فنکارانہ حسیت کے ذریعے اس صورت حال سے نبرد آزما ہوتا ہے. اس کے نشیب و فراز میں سے گزرتا ہے. بعض اوقات اس صورت حال پر جمالیاتی سطح پر قادر ہونے کی کوشش کرتا ہے. بعض اوقات شدید کرب میں گرفتار ہو جاتا ہے. بعض اوقات احتجاج اور مزاحمت کا راستہ اختیار کرتا ہے. تخلیقی ردِ عمل کے یہ سبھی پہلو کسی نہ کسی شکل میں — "دوگز زمین، 'مکان' اور 'پانی' میں موجود ہیں.

گیان سنگھ شاطر

جنوری ۱۹۹۴ء میں ایک اجنبی سے دہلی میں میری اتفاقیہ ملاقات ہوئی۔ ایک دوست نے ان کا تعارف کراتے ہوئے ان کا نام بتایا۔ گیان سنگھ شاطر۔ فوری ردِعمل کے طور پر میں نے سوچا یہ صاحب غالبًا یا تو محض تخلّص کی لذت کے اسیر ہیں یا پھر دو چار غزلیں پڑھنے کے بعد خود بھی غزل سرا ہونے کی منزل پر پہنچ گئے ہیں۔ تعارف کی مزید تفصیلات کا انکشاف ہونے کے بعد مجھے پتہ چلا کہ شاعری تو ان کے لیے ایک ضمنی سی شے ہے۔ ان کے اصل تخلیقی جوہر کا اظہار ایک ناول کی صورت میں ہوا ہے جس کا نام بھی 'گیان سنگھ شاطر' ہے۔ اس غیر متوقع اطلاع سے میں چونک پڑا ——— اگلے چار پانچ منٹوں میں مجھے پتہ چلا کہ گیان سنگھ شاطر کا آبائی وطن ہوشیارپور ہے۔ آج سے دس برس پہلے تک آپ ورلڈ ہیلتھ آرگنائزیشن میں ایک ذمے دار عہدے پر فائز تھے اور پھر یکایک یہ لگی بندھی ملازمت ترک کر کے حیدرآباد میں "گوشہ نشین" ہوگئے اور دس سال تک اس ناول پر مسلسل اور متواتر ذہنی، جسمانی، خانگی اور مالی مشکلات اور مشقت کا عذاب برداشت کرتے رہے جو بالآخر منزل تکمیل پر پہنچا ہے اور اشاعتی مراحل طے کرنے کے بعد ——— عنقریب منظرِ عام پر آنے والا ہے۔ میرے لیے یہ سب اطلاعات نہ صرف دل چسپ تھیں بلکہ انتہائی تجسس انگیز بھی ـــ بہرحال آنے والے دنوں میں مجھے اجنبی کے ساتھ اس

پہلی ملاقات کی تفصیلات یاد آتی رہیں۔

۲۸ر جنوری کی شام کو میرے دروازے پر دستک ہوئی۔ جب میں نے دروازہ کھولا تو میرے سامنے گیان سنگھ شاطر اور ان کے ایک دوست کھڑے تھے۔کمرے میں داخل ہوتے ہی گیان سنگھ شاطر اور ان کے پنجابی شاعر دوست۔ رمیش چندر جانی نے (جن کا تعارف گیان سنگھ شاطر نے کمرے میں داخل ہوتے ہی مجھ سے کرایا) ایک دوسرے کی مدد کرتے ہوئے ایک بیگ کھولا اور اس میں سے ایک ضخیم اور انتہائی خوب صورت کتاب نکال کر میری میز پر رکھ دی کتاب کا نام تھا گیان سنگھ شاطر۔کتاب سے یہ میرا پہلا تعارف تھا۔ تفصیلی ملاقات بعد میں ہونے والی تھی۔ مصنف گیان سنگھ شاطر سے یہ میری دوسری ملاقات تھی۔

فکشن (ناول اور افسانہ) سے میرے دل چسپی اور وابستگی ۔، مطالعاتی اور ـــــــ عملی تخلیقی دل چسپی اور وابستگی کم وبیش پانچ دہائیوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ شاعری۔ نظم گوئی، اگرچہ میری ترجیحی تخلیقی سرگرمی رہی ہے لیکن میں نے ناول اور افسانے سے بھی اپنی ملاقاتوں کا سلسلہ جاری رکھا ہے۔

یورپی، امریکی، لاطینی امریکی اور افریقی ناول کی کامیابیوں کی تاریخ خاصی طویل ہے۔اس میں ٹالسٹائی، دوستووسکی، ترگنیف، بالزک، وکٹر ہیوگو، روماں رولاں، آندرے زید، سارتر، کامو، فیلڈنگ، ڈکنز، تھیکرے، کزنتزاکی، ملان کنڈرا جیک لنڈن، سٹائن بک، فاکنر، ڈوس پیسوس، مارکیز، نجیب محفوظ، ندین گارڈیمر اور دیگر ایسے بہت سے بڑے نام شامل ہیں جو اپنے تخلیقی مرتبے کے اعتبار سے ایک مسلّم معیار کی مثال بن چکے ہیں۔ اردو ناول کا معاملہ یورپی امریکی لاطینی اور افریقی ناول سے قدرے مختلف ہے۔ نہ صرف دائرہ عمل، دائرہ رسائی کے اعتبار سے بلکہ طریق کار اور فنکارانہ نظم وضبط کے اعتبار سے بھی۔اول تو اردو ناول کی تاریخ ضرورت سے زیادہ مختصر ہے اور پھر جو ناول نگار اس تاریخ کے سفر میں ابھر کر سامنے آئے ہیں وہ معیار و مرتبہ کے اعتبار سے اس تخلیقی حصول کے اثبات فراہم نہیں کر سکے

جو ہم ٹالسٹائی، دوستووسکی، کنزنتزاکی یا مارکیز کے ساتھ وابستہ کرتے ہیں۔ رسوا، پریم چند، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی، ممتاز مفتی، شوکت صدیقی، عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، جوگندر پال وہ چند نام ہیں جن سے اردو ناول کے معیار و مرتبہ کا اعتبار قائم ہوا ہے۔ ان ناول نگاروں کے ہاں بھی پریم چند، شوکت صدیقی، عبداللہ حسین اور قرۃ العین حیدر کو چھوڑ کر عملی تخلیقی دائرۂ عمل کے نقطۂ نظر سے ناول تخلیقی صنفِ اظہار کے طور پر مرکزی حیثیت یا حاوی حثییت کا حامل نہیں ہے۔ پریم چند، شوکت صدیقی، عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین کا شمار بلاشبہ اردو کے بڑے ناول نگاروں میں ہوتا ہے لیکن طریق کار اور موضوعاتی سطح پر اردو ناول کا سفر مخصوص دائروں میں رہا ہے۔ سماجی دستاویز تیار کرنے کا رویہ (اگرچہ اس میں کوئی قباحت نہیں ہے) پریم چند سے لے کر دورِ حاضر کے ناول نگاروں تک جاری رہا ہے۔ حال کے برسوں میں ابھرنے والے ناول نگاروں میں پیغام آفاقی، عبدالصمد اسی سلسلے کی تازہ ترین کڑی ہیں۔ قرۃ العین حیدر وہ واحد ناول نگار ہیں جو سماجی دستاویز تیار کرنے کی کشش سے بعض اوقات آزاد ہونے کی کوشش کرتی ہیں اور وسیع تر تناظر میں وقت، تاریخ، انسانی عمل اور ردِّ عمل اقدار کے انہدام، اور رشتوں کی شکست و ریخت سے نبرد آزما ہونے میں اپنی تخلیقی تکمیل تلاش کرتی ہیں اور بعض اوقات ٹھیک زندگی ہی کی طرح اپنے تخلیقی کارجہاں میں ماورائے نظم وضبط چلی جاتی ہیں۔

بڑے ناولوں کی ایک ناقابلِ تردید خصوصیت وہ ناقابلِ فراموش کردار ہیں جو ان ناولوں میں ان کے خالقوں نے تخلیق کیے ہیں۔ ٹالسٹائی کی 'اینا'، دستووسکی کا 'متیا'، ترگنیف کا 'بزاروف'، کنزنتزاکی کا 'زوربا'، اور ایسے بہت سے دیگر کردار اسی ذیل میں آتے ہیں۔ پریم چند کے 'ہوری' اور 'دھنیا' بھی اسی قبیلے کے لوگ ہیں جنھیں فراموش کرنا ممکن نہیں۔ شوکت صدیقی، قرۃ العین حیدر، کے

بعض کردار بھی ناقابلِ فراموش ہیں لیکن ہمارے دور تک پہنچتے پہنچتے یا تو بیشتر کردار محض ٹائپ کی شکل میں پیش کیے جانے لگے یا محض کیری کیچر، محض ہیولے بن کر رہ گئے یا پھر انور سجاد تک پہنچتے پہنچتے یا تو اپنے نام تک کھو بیٹھے ہیں یا پھر اپنا مکمل وجود۔

ڈپٹی نذیر احمد، پریم چند اور پریم چند کے ہم عصر ادیبوں کے ہاں ایک اصلاحی رویہ تھا۔ ترقی پسند تحریک کے زمانے میں اس میں سیاسی مقاصد کی جہت کو مستحکم کرنے پر زور دیا جانے لگا تھا لیکن عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، شوکت صدیقی اور دور حاضر کے ناول نگار بہر حال اصلاحی اور مقصدی رویے سے آزاد رہے۔

اسٹریم آف کانشس نیس (شعور کی رو)، تجریدی اظہار، علامتی اظہار اور مغربی رجحانات کے ملغوبے میں بہت کچھ تو دب کر رہ گیا لیکن جو کچھ اپنی فطری قوت سے ابھر کر سامنے آیا وہ بہر حال وہ تخلیقی عنصر تھا جو اپنی نشو و نما کے لیے اپنی خوراک براہ راست اپنی دھرتی اپنی مٹی سے حاصل کرتا ہے۔ پریم چند، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر سب مغربی ادب اور مغربی ادب کی تحریکوں اور مغربی ادبی کے فعّال عناصر سے بخوبی واقف ہیں لیکن اپنی تخلیقی تکمیل سے صرف اِن تحریروں میں سرفراز ہوئے ہیں جو براہ راست اپنی دھرتی اپنی مٹی سے اخذ نور کرتی ہیں۔ طرزِ اظہار، طرزِ بیان میں بھی وہ صرف اِن مقامات پر تخلیقی ترسیل کا وہ معیار حاصل کر سکے ہیں جب فنکار ممکنہ آلائشوں اور مصنوعی طور پر اختیار کی ہوئی اسلوبیاتی وابستگیوں سے آزاد ہو جاتا ہے۔

واقعہ، کردار، جائے واقعہ، مکالمہ، گفتگو، ردعمل، عمل، تصادم، جبلتوں، سماجی، نجی، جسمانی، جنسی، بصری ضرورتوں کی یلغار میں ہر تخلیق کار اپنی تخلیقی شناخت کے سفر میں مسلسل سرگرداں رہتا ہے۔ کچھ لوگ عارضی قیام کی سہولت سے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ کچھ دوسرے ایسے بھی ہوتے ہیں جو کبھی اطمینان کی سعادت سے سرفراز نہیں ہوتے اور ایک ایسے لامختتم سفر میں رہتے ہیں ایک ایسی اوڈیسی کو اپنا مقدر بنا لیتے ہیں۔

جس کی کوئی انتہا نہیں۔

"گیان سنگھ شاطر" از گیان سنگھ شاطر ایک سوانحی ناول ہے۔ سوانحی ناول تو اس سے پہلے بھی لکھے گئے۔ اور ہر زبان میں لکھے گئے ہیں۔ رپورٹ فروم گریکو کزنتزاکی کا سوانحی ناول ہے، لیکن "گیان سنگھ شاطر" وہ واحد ناول ہے جس کے مصنف نے اپنے ناول کو الگ سے کوئی شناخت عطا کرنے کے بجائے اپنے ہی نام سے پیش کیا ہے۔ "گیان سنگھ شاطر" کے ناول کی اگر صرف یہ واحد خصوصیت ہوتی تو اسے نظرانداز کیا جا سکتا تھا۔ لیکن گیان سنگھ شاطر کا معجزہ یہ ہے کہ انھوں نے ایک ایسا ناول تخلیق کیا ہے جو نام اور عنوان کی حدود سے آزاد ہو کر ایک ایسی انتہائی متحرک متکلم تصویرِ حیات بن گیا ہے جس کو رسمی شناخت اور بیان میں مقیّد کرنا ممکن نہیں ہے۔

گیان سنگھ شاطر میں نہ کوئی رسمی قسم کا ہیرو ہے اور نہ ہی رسمی قسم کی کوئی ہیروئن۔ اس ناول کا مرکزی کردار ہوشیار پور کے ایک گاؤں میں ۱۹۳۶ء میں ایک انتہائی غریب گھرانے میں جنم لیتا ہے۔ رسمی پلاٹ کے نشیب فراز والے ناولوں کی طرح اس میں کوئی بڑا واقعہ نہیں ہوتا۔ تاریخی واقعہ اگر کوئی ہوتا ہے تو ملک کی تقسیم کا۔ ۱۹۴۷ء میں ہندوستان اور پاکستان بننے کا۔ لیکن اس تاریخی واقعہ کی ناول میں کوئی مرکزی اہمیت نہیں ہے۔ اس ناول میں اگر کسی شے کی اہمیت ہے تو فطرت کی نیرنگی اور کشادگی کی اس زندگی کی، زندگی کرنے کے پورے غیرآلودہ تجربے کے بیچ کی، اس تجربے سے پیدا ہونے والے مفہوم کی جو ماورائے توازن و تصادم ہے۔

گیان سنگھ غریبی اور ناداری کے انتہائی سفاک ماحول میں پیدا ہوتا ہے اور بلوغت کے قرب وجوار میں پہنچنے کا اپنا سفر اپنے ہی گاؤں میں طے کرتا ہے۔ بقول گیان سنگھ اسے بتایا گیا کہ اس کی ماں کا بیاہ اس کے باپ کے ناپسند خاندان میں ہوا تھا۔ اس ناپسند خاندان کے وہ افراد جو گیان سنگھ کے ساتھ

براہ راست متعلق ہیں وہ اس کا ظالم باپ، اس کی مظلوم لیکن فطری طور پر صبر و تحمل اور قوتِ برداشت کی پُتلی ماں اور اس کے یعنی گیان سنگھ کے بھائی بہن ہیں۔ دادا سادھو سبھاؤ یعنی درویشانہ مزاج رکھتا ہے۔ دادی پھوہڑ ہے، نانی اور دادی مختلف مزاج رکھتی ہیں۔ ایک پھوپی ہے جو بے حد غلیظ ہے اور نسوار لیتی ہے۔ ایک تایا، تائی اور ان کے بچوں پر مشتمل کنبے کے لوگ ہیں جو پڑوس میں ہی رہتے ہیں گیان سنگھ اپنے باپ کو پنجاب کے گاؤں میں باپ کو مخاطب کرنے کے انداز میں 'بھائیا جی' کہتا ہے۔ گیان سنگھ کا باپ ظالم تو ہے ہی لیکن پورے ناول کے سیاق و سباق میں ظالم کا لفظ اس کے لیے غالباً ناکافی ہے۔ وہ نہ صرف تنک مزاج اور سر سے پاؤں تک مجسّم غیظ و غضب ہے بلکہ عملی طور پر بھی ہر قسم کے تشدّد کا دوسروں پر استعمال کرنے کو اپنا مکمل اور ناقابل تردید حق سمجھتا ہے۔ غریبی ناداری، خستہ حالی کے اس ماحول میں گیان سنگھ بڑا ہونا شروع کرتا ہے۔ بنیادی پیشے کے اعتبار سے اس خاندان کے لوگ ترکھان یعنی بڑھئی ہیں لیکن کھیتی بھی کرتے ہیں۔ عمارتی اور دوسری لکڑی بھی بیچتے ہیں اور کچھ دوسرے متفرق قسم کے کام بھی کرتے ہیں اس ماحول میں پرورش پاتا ہوا گیان سنگھ ان گنت کرداروں سے ملتا ہے جن میں گھر کے لوگوں کے علاوہ مرد کرداروں میں رو ندو، گونگا، ہکلا، عدالت یار خاں (جو گیان سنگھ کو سنگیت کی طرف راغب کرتا ہے)، گوگا پیر، ایشر سنگھ، لشکر سنگھ، کامریڈ نرنجن سنگھ، محمد حسن، ملکھی رام، رام کشن، دیس راج، سوہگ سنگھ، ڈاکو بھان سنگھ، دیدار سنگھ، امرود بیچنے والا کریم، بھائیا جی کا ہم عصر ریام سنگھ، بلونت سنگھ زخمی (شاعر)، اور دیگر بہت سے لوگ شامل ہیں۔ ان میں وہ لوگ بھی ہیں جو سماجی رسموں اور پابندیوں کا احترام کرتے ہیں اور وہ بھی جو بداخلاق ہیں۔ بدفعل ہیں۔ ہم جنسیت اور شہوت پرستی کے اسیر ہیں۔ اور بلا لحاظ مذہب و ملت گاؤں کے معاشرے کی سب نیکیوں بدعملیوں اور قباحتوں میں شامل ہیں۔ گیان سنگھ کا تایا غالباً گیان سنگھ کا ہی "ماؤتھ پیس" یعنی آلۂ اظہار ہے۔ وہ ہمیشہ زندگی کے معانی سمجھنے

اور سمجھانے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ نسوانی کرداروں، نانی، دادی، تائی، پھوپی اور ماں کے علاوہ گاؤں کی ان گنت عام عورتیں ہیں اور وہ لڑکیاں وہ عورتیں بھی شامل ہیں جو گیان سنگھ کو جنسی احساس سے روشناس کراتی ہیں اور بعض جنسی لذت کے تجربے سے بھی فیض یاب کرتی ہیں۔

گاؤں کے اس معاشرے میں وقت گزرنے کے ساتھ تبدیلیاں بھی آتی ہیں۔ کچھ تبدیلیاں تو معاشرے کے اقتصادی تضادات سے وابستہ ہیں۔ اور کچھ ایسی جو انسان کی بنیادی نیکی اور بنیادی بدی کا نتیجہ ہیں۔ ملک کی تقسیم کے باعث اور دونوں ملکوں میں ہونے والے فسادات اور لاکھوں کروڑوں کی نقل مکانی اور ہجرت کی وجہ سے گیان سنگھ کا گاؤں بھی محفوظ نہیں رہا۔ اس خوفناک عمل میں انسانی فطرت کے وہ وحشیانہ پہلو بھی ابھر کر سامنے آتے ہیں جو عام محفوظ حالات میں زیر زمین ہوتے ہیں۔

گیان سنگھ کے باپ کا نام رتن سنگھ ہے۔ رتن سنگھ کا تشدد، موقعہ محل اور فرد کی تشخیص سے ماورا ہے اور مسلسل اور متواتر ہے۔ گیان سنگھ کی گاؤں کی زندگی اپنے گھر اور ماحول کی زندگی اسکول، ہم جماعتوں کی شرارتیں، بد فعلیاں سب معمول کی باتیں تو بن گئی ہیں لیکن اس کے اندر پل کر زور پکڑتا ہوا طوفان احتجاج، طوفان مزاحمت اس دن تجسیم کی صورت اختیار کر لیتا ہے جب اس کا باپ انتہائی غصے کے عالم میں اس کی ماں پر برستا ہے اور گیان سنگھ سینہ تان کر اس کے سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ یہ وہ نقطہ انقطاع ہے جس کے بعد گیان سنگھ کا باپ اسے گھر سے نکل جانے کا حکم دیتا ہے۔ اور جب گیان سنگھ گاؤں چھوڑ کر دلی پہنچ جاتا ہے تو یہاں سے گیان سنگھ کی اوڈیسی کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے۔ اپنی اوڈیسی کے دوسرے دور میں داخل ہونے سے قبل سے گیان سنگھ نے گاؤں کے اسکول سے میٹرک کا امتحان پاس کر لیا ہے اور اپنی پروان چڑھتی ہوئی شخصیت میں جو متضاد عناصر جذب کر لیے ہیں

ان میں فطرت کے رنگا رنگ حسن اور کشادگی کا احساس، انسانی محبتوں، کدورتوں خصومتوں وحشیانہ جبلتوں، اور ہمدردیوں کا ادراک، ہم جنسی کی ناگواریت عورت کی جنسی کشش اور دلاویزی، اور موسیقی، شاعری کا زمینی، بنیادی بے اختیارانہ انکشاف خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

دہلی پہنچ کر گیان سنگھ کی اوڈیسی کا دوسرا دور بھی پہلے دور کی طرح بیشتر ناخوشگوار اور کچھ خوشگوار تجربات کا ملا جلا سلسلہ ہے۔ دہلی شہر کا منظر نامہ انسانوں کے ہجوم کا، پاکستان سے آئے ہوئے مہاجروں، گندی بستیوں، مزدوروں، کامگاروں، بڑھیوں، معماروں، میکینکوں، ٹیکسی ڈرائیوروں، ٹھیکے داروں، بھڑووں عامیانہ پن کے تاجر مرد عورتوں کچرے کے ڈھیروں، بدبوؤں، نجی اور معاشرتی کمینگیوں اور خودغرضیوں کا منظر نامہ ہے جس میں سے انسانی محبت اور ہمدردی کے کچھ نقطے اور دائرے کبھی کبھی ابھر کر فضا کو روشن کر دیتے ہیں لیکن بہت جلد دم توڑ دیتے ہیں۔ گیان سنگھ، دریافت کے عمل میں بڑھئی، معمار، موٹر سکوٹر میکینک سب کچھ بنتا ہے۔ گندی بستیوں بدبوؤں ناگوار ناخوشگوار رشتوں، وابستگیوں کے جہنم سے گزرتا ہے۔ شائستہ ماحول اور گھروں کی زندگی کی مختصر چھوٹی چھوٹی جھلکیاں بھی دیکھتا ہے۔ مردوں عورتوں کے جنسی کاروبار کا تماشائی بھی بنتا ہے۔ اور خود بھی اپنی جنسی شناسائی کو اپنے گاؤں کے تجربات کے تعلق سے ایک نئی جہت عطا کرتا ہے —

لیکن اس سارے عمل میں گیان سنگھ اپنی فطری معصومیت کو برقرار رکھتا ہے حسنِ فطرت اسے اب بھی دعوت نظارہ دیتا ہے چھوٹی چھوٹی وابستگیاں رفاقتیں ہمدردیاں اسے اب بھی اچھی لگتی ہیں۔ لابھ سنگھ، گوربخش سنگھ، بھگت سنگھ، سنتا سنگھ، سچا سنگھ اور مختلف چھوٹے چھوٹے کام کر کے اپنا پیٹ پالنے والے لوگ اس کو زندگی کے تجربات کا ایک نایاب خزانہ عطا کرتے ہیں۔ گیان سنگھ کی شاعری اور موسیقی سے دلچسپی کی جو کونپل گاؤں کی مٹی سے پھوٹی تھی، شہر کے عامیانہ پن کی یلغار میں منہدم نہیں ہوئی بلکہ ایک شاخ گل کی صورت اختیار کر گئی ہے جس پر ساحر،

اقبال کی شاعری کے تئیں پسندیدگی اور وسعت نظر، اور ذہنی جمالیاتی کشادگی کے پھول کھل اٹھے ہیں۔ گیان سنگھ گاؤں میں لاجونتی اور امر کور کی فیاضی سے جنسی کشش اور لذت سے متعارف ہوا تھا۔ شہر میں شادی شدہ غریب مزدور عورت لبنتی اس کشش اور لذت میں اپنی ہمدردی اور وابستگی سے ایک نئی جہت پیدا کرتی ہے لیکن گیان سنگھ کا سفر ابھی باقی ہے۔ اسے بہرحال اس سفر کو جاری رکھنا ہے۔ گیان سنگھ گاؤں سے میٹرک کا امتحان پاس کرکے آیا تھا۔ اب وہ تمام تجربوں سے گزرنے کے بعد اس منزل پر پہنچ گیا ہے جہاں اسے فیصلہ کرنا ہے کہ کیا اب وہ اپنی ادھوری تعلیم کو مکمل کرکے زندگی کو ایک نیا رخ دے یا اپنے آپ کو عامیانہ پن کی یلغار میں غرق ہونے کے لیے چھوڑ دے۔ گاؤں سے اس کا ٹوٹا ہوا رشتہ نہ تو بحال ہوسکا ہے اور نہ ہی اس کا کوئی امکان ہے۔

گیان سنگھ شاطر، کے مرکزی کردار گیان سنگھ کی اس اوڈیسی کا نشیب و فراز کے اس سفر کا آخر مقصد کیا تھا؟ اس سوال کے ساتھ فوراً یہ سوال بھی اٹھ کھڑا ہوتا ہے کہ اگر ہم گیان سنگھ کی اوڈیسی کا مقصد تلاش کر رہے ہیں تو پھر آخر فیلڈنگ کے ٹام جونز، ڈکنز کے 'پپ'، اور ڈیوڈ کاپر فیلڈ، جیک لنڈن کے مارٹن ایڈن، مارک ٹوین کے ٹام سائر، اور ممتاز مفتی کے 'ایلی'، کی ذہنی اور جسمانی مہمات کا مقصد کیا تھا۔ ان سب بڑے ناولوں کے مرکزی کردار پیدائشی طور پر معصومیت سے سرفراز ہونے کے باوجود معصومیت کشی کے اور عامیانہ پن کے انتہائی مخاصمانہ سلسلے سے گزرے۔ ان کرداروں کے خالق ناول نگاروں کی اہمیت کا تعلق ترتیب نتائج سے نہیں تھا بلکہ اس مکمل سچ کے ساتھ تھا جو اپنے تضادات اور مفاہمتوں سمیت بہ نفس نفیس زندگی ہے۔ گیان سنگھ اسی زندگی کی علامت، اسی زندگی کی تجسیم کے طور پر ابھر کر سامنے آیا ہے۔ صدیوں پر پھیلے ہوئے تاریخی نشیب و فراز کے بعد اور باوجود جس طرح زندگی کی بنیادی معصومیت فطری بے اختیاری اور تضاد و توازن کی جو خصوصیت قائم و دائم رہی وہی خصوصیت 'گیان سنگھ شاطر' کے مرکزی کردار کو بھی روشنی

عطا کرتی ہے۔

بڑے ناول یادگار اور ناقابل فراموش کرداروں کی وجہ سے یاد کیے جاتے ہیں۔ ٹالسٹائی، دوستووسکی، ترگنیف، فیلڈنگ، ڈکنز اور کزنتزاکی اور دیگر بڑے ناول نگاروں کی تخلیقات اس بات کی ناقابل تردید مثال ہیں۔ اردو زبان میں پریم چند اور بعد کی چند جزوی شتثنیات کو چھوڑ کر کوئی قابل ذکر مثال نہیں ہے۔ ممتاز مفتی کا ایلی، اور شہزاد یادگار کرداروں کی صف میں آتے ہیں۔ ''گیان سنگھ شاطر'' کے گاؤں کے اور دہلی شہر کے بیشتر کردار اگرچہ ٹائپ کردار ہیں لیکن مصنف نے اپنے اعترافاتی مرکزی کردار گیان سنگھ کے علاوہ جو منفرد، یادگار ناقابل فراموش کردار تخلیق کیا ہے وہ اپنے باپ اپنے بھایاجی رتن سنگھ کا کردار ہے۔ بھایاجی جسمانی ساخت وقامت اپنے جبلی تشدد، اپنی جبلی اشتہاؤں، تعلق اور لاتعلقی سے ماورا لاتعداد ایسی رسمی غیر رسمی ہمدردانہ غیر ہمدردانہ وابستگیوں ناوابستگیوں کی تجسیم ہے جس کا تصور صرف دیومالائی سطح پر ہی کیا جا سکتا ہے۔ یہ شخص نہ اپنے تشدد پر شرمندہ ہے۔ نہ اپنے جنسی جذبے پر، نہ اپنے رشتوں کی سفاکی اور برہنگی پر اور نہ ہی سماجی رسوم میں اپنی جزوی علامتی نوعیت کی شرکت پر۔ وہ دن رات کام کرتا ہے۔ نہ اسے بڑھئی کے پیشے، اپنے لکڑی کے ٹال اپنی کھیتی سے شرمندگی یا احساس افتخار کا تجربہ کرنا پڑتا ہے نہ مرگ وحیات کے عمومی واقعات و مظاہر سے، نہ اسے بیٹے کی موت کا غم ہے، نہ بہو کے زچگی کی حالت میں اپنے میکے چلے جانے کا افسوس۔ بھایاجی کی شخصیت کی مثبت جہتیں، منفی جہتیں، جبلی اشتہائیں، گھر باہر، بیوی بچے معمول کے کام، ذہنی، جسمانی تصادم، انفصال — متوقع اور غیر متوقع واقعات و حادثات سب ایک ناگزیر تسلسل کا حصہ ہیں۔ وہ فلسفہ طرازی نتیجہ خیزی، تہذیبی تاریخی میزان سازی سے ماورا ہے وہ صرف زندہ ہے اور مسلسل ہے اور تعلق اور لاتعلقی کی آویزش سے آزاد ہے۔ لمحہ موجود میں اس میں فیصلہ کرنے اور اس پر فیصلہ کرنے کی بے پناہ قوت ہے اور وہ اپنے فیصلے پر

نظرثانی کرنے کا بھی عادی نہیں۔ یہ شخص زندگی کے متضاد و متصادم، موافق و ناموافق رسمی اور غیر رسمی متنوع اور مختلف تمام مظاہر کی تصویر بن کر ابھرا ہے اور مستحکم ناقابل فراموش انداز میں ہماری آنکھوں کے سامنے مجسم ہوگیا ہے۔

بھایا جی کا بڑا بھائی گیان سنگھ کا تایا کردار کے رتبے سے تو سرفراز نہیں ہو پایا لیکن اپنی روزمرہ کی گفتگو میں اپنے کام میں اپنے چلن میں اپنی زمینی، کتابی اور اکتسابی سمجھ بوجھ سے اگرچہ مرقعہ' دانش بن گیا ہے لیکن بھایا جی یعنی رتن سنگھ کی شخصیت کے تناظر میں ایک ایسی آئرنی کی روپ میں ڈھل گیا ہے جو پڑھنے والے کے دل میں امکاناً مسلسل خلش بن جانے کی نوعیت کی حامل ہے۔ تایا جی کی وفات ہو جاتی ہے۔ جائداد کے بٹوارے کی آخری قسط پانچ پگڑیاں ہیں جنھیں چار وارثوں میں تقسیم کیا جانا ہے۔ چار کا معاملہ تو صاف ہے۔ پانچویں پگڑی چونکہ متنازعہ فیہ ہے اس لیے اس کو پھاڑ کر اس کے چار حصّے کردئے جاتے ہیں تاکہ مساوی تقسیم پر کوئی حرف نہ آئے۔ یہ سلوک اس کی موت کے بعد اس نیک دل فرشتہ سیرت انسان کے ساتھ کیا گیا۔ اس کی پگڑی اس کی عزت کے ساتھ کیا گیا جس نے اپنے عرصۂ حیات میں ہمیشہ راستی اور ذہنی فراخدلی توازن کا پاس رکھا اور کبھی گمراہ نہیں ہوا۔

"گیان سنگھ شاطر" اگر صرف زندگی کے پورے بھرپور سچ کا مختلف مرد عورت ٹائپ کرداروں، فطرت کی منظر کشی، مرکزی کردار کی تلاش یا بھایا جی کی کردار نگاری تک ہی اطمینانِ تکمیل حاصل کرلیتا یہ غالباً اس انفراد اور تشخص سے محروم رہ جاتا جو انفراد اور تشخص اس ناول نے لسانی اور اسلوبیاتی قوت اور کھرے پن سے حاصل کیا ہے۔ حق بات تو یہ ہے کہ گیان سنگھ کی وسیع المنظری، وسیع القلبی میں، اور کامیاب کردار نگاری میں گیان سنگھ کا یہ زمینی، غیر مکتبی، دل میں اتر جانے والا برہنہ، غیر آلودہ غیر محفوظ، شفاف، اسلوب ہی ہے جس نے ان کے ناول کو انفرادی شان اور انفرادی وقار سے سرفراز کیا ہے۔ ناول کے ہر باب کے شروع میں دئے گئے شعر۔ پنجابی بولیوں کے حوالے اور سکھ دھرم کے دھرم گرنتھ کے حوالے بہرحال روشنی کے نقطے ہیں لیکن

گیان سنگھ کے اسلوب کا جوہر ضمنیات کے بجائے اس کے پورے تار و پود میں رچا بسا ہوا ہے۔ میں نے گیان سنگھ شاطر کے منفرد اسلوب کی انفرادیت ثابت کرنے کے لیے ان کے ناول سے اقتباسات نقل کرنے کی کوشش پر بہ حالت مجبوری اس لیے قابو پا لیا ہے کیونکہ اس کوشش میں مجھے ناول کے بیشتر حصوں کو بطور حوالہ نقل کرنا پڑے گا۔

گیان سنگھ شاطر اپنے ناول کے صفحہ ۱۴۵ پر رقم طراز ہیں۔ "میرے آغاز نے میری معصومیت کو میرے انجام تک برقرار رکھا۔" میں ناول کے صفحہ ایک سے صفحہ ۷۰۴ تک گیان سنگھ کا ہم سفر رہا ہوں۔ ان کے ساتھ ان کے سفر کے نشیب و فراز میں سے گزرا ہوں۔ ناول کو پہلی بار پڑھنے کا تجربہ اگرچہ میں نے جنوری ۱۹۹۴ء کے آخری دنوں میں کیا تھا لیکن یہ واقعہ ہے کہ میں آج تک کے درمیانی وقفے میں متعدد بار یہ سفر گیان سنگھ کے ساتھ کر چکا ہوں۔ ان کا گاؤں، ان کے گاؤں کے لوگ، ان کے بھابیا جی ان کے مظلوم لیکن ایثار و محبت کی دیوی ماں۔ ان کے "تایا جی"، ان کے دوست ان کے دہلی کے ساتھی۔ لاجونتی، بسنتی، امر کور اور ان گنت دوسرے لوگ شب و روز میرے ساتھ سرگوشیاں کرتے ہیں۔

گیان سنگھ شاطر نے اپنی خداداد کائناتی بصیرت، فنکارانہ ریاضت، پورا سچ بولنے کی ہمت، جسارت۔ مشاہدے کی گہرائی وسعت، ناقابل فراموش کردار نگاری اور زمینی، کھرے متکلم غیر محفوظ حالات، واقعات اور ان سب سے بڑھ کر اپنے منفرد غیر رسمی غیر مکتبی، غیر آرائشی دل میں اتر جانے والے اسلوب سے ایسا فنکارانہ معجزہ سرانجام دیا ہے جس کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہے۔

سفر میں بعض اوقات لوگ اپنا سب کچھ کھو بیٹھتے ہیں یہ گیان سنگھ کی کامیابی کی دلیل ہے کہ انھوں نے اپنے سفر کے نشیب و فراز میں نہ صرف اپنے جوہر حقیقی کو قائم و برقرار رکھا ہے بلکہ اس کی قوت اور رہنمائی کو بامعنی ترسیل و تفہیم سے بھی سرفراز کیا ہے۔

ندی

شموئل احمد کے افسانوں کا مجموعہ ' بگولے ' ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا تھا. اس میں شامل افسانوں کی ایک مخصوص فضا تھی. کہانی کہنے کا ایک مخصوص انداز تھا اور ایک مخصوص فکری اور جذباتی رو تھی جو مجموعہ میں شامل تمام افسانوں کو ایک لڑی میں پروتی تھی۔ 'بگولے' کی اشاعت کے بعد شموئل احمد کے جو افسانے رسائل میں شائع ہوئے ان میں کہانی کہنے کا انداز اگرچہ شموئل احمد کا مخصوص انداز تھا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ انھوں نے اس انداز میں معتبر سطح پر تہ داری اور حقیقت نگاری، کی وہ جہتیں پیدا کرلی تھیں جو نہ صرف قاری کو مثبت طریقے سے متاثر کرنے کی کفیل تھیں بلکہ استعاراتی اور علامتی امکانات سے بھی متوّر تھیں "سنگھاردان' اس سلسلے کی کامیاب ترین مثالوں میں سے ایک ہے۔ 'سنگھاردان' میں کامیاب بیانیہ کے تمام خصائص بھی موجود ہیں اور 'معنیاتی تہ داری اور حقیقت نگاری' کی وہ استعاراتی اور علامتی' کشادہ کیفیت بھی ہے جو کچھ عرصے کے لیے اردو افسانے کی دنیا سے غائب ہوگئی تھی۔

شموئل احمد کی تازہ ترین کاوش ان کا ناولٹ 'ندی' ہے۔ 'ندی' ہر کہانی کی طرح انسانی رشتوں کی کہانی ہے۔ مرد اور عورت کے رشتے کی کہانی ہے۔ اس کہانی میں انسانی زندگی کی ہر کہانی کی طرح ایک عورت ہے ایک مرد ہے۔ ان کا حسب نسب ہے اور اس تعلق سے کچھ دوسرے کردار ہیں جو کہانی کی عورت اور کہانی کے مرد کی

زندگیوں کو سمت عطا کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ کہانی میں کچھ ایسے کردار بھی ہیں جو اگرچہ مردوں، عورتوں کے ذیل میں نہیں آتے ہیں لیکن ایسی منفرد نوعیت کے حامل ہیں کہ وہ مسلسل اور متواتر یا تو ان کی زندگیوں پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں یا پھر انھیں کی ذہنی جذباتی اور روحانی کشمکش کے مظاہر اور غمّاز بن جاتے ہیں ۔

عورت اور مرد کی کہانی ہونے کے باوجود 'ندی'، چونکہ بنیادی طور پر عورت کی کہانی ہے اس لیے عنوان کی نسبت سے عورت کے بے خوف آزادانہ ردّ عمل کی صورت میں پایۂ تکمیل تک پہنچتی ہے ۔ اس عورت کا کوئی نام نہیں ۔ کوئی مذہب نہیں ۔ اور ہندوستانی سیاق و سباق کے علاوہ اس عورت کا کوئی ایسا ارضیاتی دائرۂ آثار بھی نہیں جس کو کوئی نام دے کر اس عورت کو اس کے ساتھ منسوب کیا جا سکے ۔ مرد کی صورت حال بھی کم و بیش یہی ہے ۔ ہاں عورت ہونے کے ناطے عورت کی کچھ مخصوص نسوانی خصوصیات اور تفصیلات ہیں جو ٹھیک اسی طرح فطری اور حقیقی ہیں جس طرح مرد کی ہیں ۔ جسم کی ساخت ۔ آواز، اعضا کا ردعمل، لباس، جبلّت کا انفراد ۔ یہ سب ٹھیک اسی طرح مرد کے ساتھ منسوب ہیں جس طرح عورت کے ساتھ منسوب ہیں ۔ شموئل احمد کے ناولٹ کی عورت اور اس کا مرد پہلی سطح پہ عام سماجی کرداروں کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں ۔ عورت نے مرد کو پہلی بار دور کے ایک رشتہ دار کی شادی میں دیکھا تھا ۔ وہ پیشے کے اعتبار سے انجینیر ہے اور ایک اپارٹمنٹ میں رہتا ہے ۔ دیکھنے میں یہ مرد جاذب نظر ہے پھرتیلا ہے اور شخصی تاثر کی سطح پر عرف عام میں ہینڈ سم اور 'اسمارٹ' ہے لڑکی یو ۔ جی ۔ سی ۔ اسکالر ہے ۔ مرد کے تئیں لڑکی کا اولین ردّ عمل خوشگوار ہے ۔ لڑکی کے پاپا یعنی لڑکی کے والد کو یہ مرد پسند ہے اور وہ اپنی بیٹی کی شادی اس مرد کے ساتھ طے کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں ۔ یہ لڑکی اور یہ مرد ایک دوسرے سے ملنے لگتے ہیں ۔ ملاقاتوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے ۔ کچھ ملاقاتیں اتفاقیہ نوعیت کی ہوتی ہیں کچھ نیم اتفاقیہ اور کچھ طے شدہ ارادوں اور فیصلوں کے مطابق ۔ ان ملاقاتوں کا نتیجہ بالآخر وہی ہوتا ہے جس کی ہم عام طور پر

توقع رکھتے ہیں۔ یعنی اس لڑکی اور مرد کی شادی ہو جاتی ہے اور لڑکی شادی کے بعد اپنے شوہر کے اپارٹمنٹ میں منتقل ہو جاتی ہے۔ شادی کے بعد رفتہ رفتہ لڑکی کے ذہن سے رومان کی خوشگوار دھند چھٹنے لگتی ہے اور مرد کا وہ روپ سامنے آنے لگتا ہے جس سے وہ واقف نہیں تھی۔ اور جوں جوں مرد کا حقیقی کردار واضح ہوتا جاتا ہے (جو زمینی جامد انداز سے طے شدہ اور خود غرضانہ اور خود پرستانہ ہے) عورت کے کردار کی 'ندی' کی سی بنیادی نوعیت اسی نسبت سے ابھر کر ہمارے سامنے آنے لگتی ہے۔ مرد پابندیٔ وقت کے ساتھ صبح اٹھتا ہے۔ صبح اٹھ کر سیر کے لیے اور سونے سے قبل چہل قدمی کے لیے جاتا ہے۔ اپنی صحت کا ہر وقت خیال رکھتا ہے۔ مقررہ وقت پر کھاتا ہے۔ سوتا ہے اور لڑکی کے ساتھ کسی قسم کی جذباتی اور جسمانی ہم آہنگی اور متحرک رابطے کے بغیر میکانکی انداز میں اپنے ازدواجی فرائض 'انجام' دیتا رہتا ہے۔ اس کے برعکس لڑکی جو ندی ہے — اور اب اپنی آزادانہ زندگی اور اپنے پڑھنے لکھنے کے کام کو پس پشت ڈال چکی ہے۔ ——— اپنے شوہر کی غیر موجودگی میں اسی ندی کا منظر دیکھتی رہتی ہے جو اس کے شوہر کے اپارٹمنٹ کے پڑوس میں بہتی ہے وہ اپنے آپ کو اداس اور تھکا ہوا محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنی باقاعدہ اور باضابطہ زندگی سے نباہ کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتی ہے لیکن بالآخر ہار جاتی ہے۔ اور اپنے شوہر کا گھر چھوڑ کر اپنے بابا کے گھر آجاتی ہے' اپنے لیے اپنی راہ خود تلاش کرنے کے لیے۔

حالانکہ پہلی سطح پر عورت اور مرد دو سماجی ٹائپس کے طور پر سامنے آتے ہیں کہانی کے پایہ تکمیل تک پہنچتے پہنچتے دونوں کی معنوی نوعیت اور حیثیت مختلف ہو جاتی ہے۔ عورت کے کردار کی جو خصوصیات اسے 'ٹائپ' کی حدود سے آزاد کرتی ہیں وہ سب کی سب وہ ہیں جو ہر لحاظ سے غیر رسمی ہیں۔ مثلاً موسموں کی نیرنگیوں کا احساس' طے شدہ معمول سے نفرت' غیر ضروری پابندیوں سے احتراز۔ ایک بے ساختہ فطری ردعمل' مظاہر فطرت سے ہم آہنگی، جمالیاتی حس، کتابوں تصویروں اور خوب صورت چیزوں سے

وابستگی۔ عورت کے کردار کی ایک اور خصوصیت جو ہمیں بار بار متوجہ کرتی ہے وہ اس کی اداسی ہے ایک ملائم، نفیس جمالیاتی اداسی جو اس کے کردار کا جزو لاینفک ہے وہ بوگن ولا کی ہوا میں کانپتی ہوئی شاخ کو دیکھ کر بھی اداس ہو جاتی ہے اور ربر پلانٹ اور پھیلے ہوئے شہر کو دیکھ کر بھی۔

اس عورت کے مقابلے میں شموئل احمد کی کہانی کا مرد دانستاً ٹائپ کے طور پر اس لیے پیش کیا گیا ہے کیونکہ ان کے نزدیک عورت یعنی ندی کو اسی تناظر میں اپنے تمام تر جمالیاتی اور حیاتی متعلقات کے ساتھ اجاگر کرنا مقصود ہے۔ باقاعدہ زندگی اصولوں کی پابندی معمول اور طے شدہ ردعمل۔ یہ سب باتیں اپنے آپ میں بری باتیں نہیں لیکن جب ان کی وجہ سے زندگی کی فطری بے ساختگی برجستگی آزادی اور خوب صورتی مجروح ہونے لگے تو ان کے حیات دشمن ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ صرف یہی نہیں شموئل احمد نے مرد کی اٹھنے بیٹھنے سونے جاگنے، کی کچھ ایسی عادلت کی خاص طور پر نشان دہی کی ہے جو نہ صرف کراہت انگیز ہیں بلکہ ایک ناموافق تاثر کی حامل ہیں۔

کہانی میں ایک اور کردار بھی ہے یعنی کہانی کی مرکزی کردار لڑکی یا عورت کے علاوہ! وہ لڑکی کے والد ہیں جو اگرچہ تمام اچھی شخصی خوبیوں کے مالک ہیں لیکن مخصوص ایک ٹائپ ہیں۔ اپنی بیٹی کی شادی کے فیصلے کو سمت دینے اور کہانی کے اختتام پر اپنی بیٹی کو شکست ازدواج کے بعد پناہ دینے کے علاوہ ان کا بظاہر کوئی رول نہیں۔ لیکن شاید ان کی ''خوش ارادہ بے حرکتی'' ان نتائج کی کسی حد تک ذمہ دار ہے جو عورت یعنی ندی کے سفر پر منفی انداز میں اثر انداز ہوتے ہیں۔

کہانی کے وہ کردار جو انسان نہیں ہیں۔ معنوی طور پر ٹھیک اسی انداز میں کہانی میں شامل ہیں جس انداز سے انسانی کردار شامل ہیں، ندی، تو بہر حال کہانی میں شروع سے آخر تک شامل حال ہے۔ ایک اور کردار جس کا نام ''الکٹرک کرمیٹوریم'' بجلی کا مردہ گھر ہے۔ وہ بھی ٹھیک ندی ہی کی طرح کہانی میں شروع سے آخر تک شامل ہے ـــ

شموئل احمد کا ناولٹ پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ کہانی کا مرد اور بجلی کا مردہ گھر غالباً کسی حد تک مماثل ہیں اور رفتہ رفتہ کچھ اچھا، کچھ خوب صورت، کچھ نیک کچھ بے ساختہ، کچھ حسین و جمیل، کچھ جمال آفریں موت کی زد میں آتا جا رہا ہے۔ زندگی کا عمل یعنی زندگی کا سفر اگرچہ جاری رہے گا لیکن دستِ اجل ناگزیر انداز سے ندی یعنی زندگی پر مسلسل اور متواتر سایہ طراز ہے۔ یہ بجلی کا مردہ گھر کہانی کے سفر کے مراحل میں تغیر کی ہر منزل پر کہانی کے عمل میں دخل انداز ہوتا رہا ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار یعنی عورت کی مسلسل اداسی وہ آہستہ رو موجِ مرگ ہے جو اس کے رگ و پے میں رفتہ رفتہ سرایت کرتی جا رہی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کے باوجود اس کا ناگزیر سفر زندگی کی طرح جاری و ساری ہے۔

شموئل احمد کا ناولٹ 'ندی'، عام ارضی اور جانی پہچانی تفصیلات کی زبان میں گفتگو کرنے کے باوجود انسانی کرداروں فطرت کے مظاہر اور شہر نامعلوم کی جسمانی اور غیر جسمانی تغیرات کے توسّط سے کچھ اس انداز میں منزل ترسیل پر پہنچا ہے کہ لمحۂ تکمیل میں سراسر شاعرانہ نوعیت اختیار کر گیا ہے۔ مرد اور عورت کے رشتے کی آویزشوں، ذہنی جذباتی اور جسمانی تصادموں کے درمیان شموئل احمد نے احساس زیاں، احساسِ مرگ کے طویل اور ناگزیر سائے میں زندگی کے اثبات و اقرار کا وہ پیکر تخلیق کیا ہے جو اسیر جسم ہونے کے باوجود، حدود جسم سے آزاد ہے اور ندی کی طرح رواں دواں اور قائم و برقرار ہے۔ شموئل احمد بیانیہ، واقعہ، مکالمہ اور ڈرامائی طریق کار کا استعمال کرتے ہوئے نہ تو دخیل راوی کی طرح فلسفیانہ موشگافیاں کرتے ہیں، نہ حشو و زائد کا شکار ہوتے ہیں بلکہ ہر صورتِ حال میں ان کا فنکارانہ سفر ایک روشن تجسّس اور مضطرب افسردگی کی سرشاریوں کا سفر رہا ہے۔ 'ندی'، ایک انتہائی دل چسپ، با معنی اور لائقِ مطالعہ ناولٹ ہے اور اپنے اختصار اور اپنی جامعیت میں ایک جہانِ کشادگی لیے ہوئے ہے۔

تنہا اداس لڑکی

سیدہ حنا متنوع تخلیقی صلاحیتوں کی مالک ہیں۔ شعر بھی کہتی ہیں اور نثر بھی لکھتی ہیں۔ شعری اظہار ان کے یہاں کسی مخصوص صنفِ سخن تک محدود نہیں ہے۔ غزل پابند نظم آزاد نظم ہائیکو، ماہیا، گیت سبھی انھیں عزیز ہیں۔ ان سب اصنافِ سخن میں یکساں قدرت اور دلچسپی کے ساتھ طبع آزمائی کرتی ہیں۔ نثر میں اپنی تخلیقی شخصیت کا اظہار انھوں نے مختصر افسانہ اور ناولٹ کی صورت میں کیا ہے۔ سیدہ حنا شعری اظہار اور نثری اظہار — دونوں کے تعلق سے ان فنکاروں کے قبیلے سے تعلق رکھتی ہیں جو ترسیل و ابلاغ کے مراحل سے تخلیقی وقار اور تخلیقی معیار کو قربان کیے بغیر کامیاب و کامراں گزر جاتے ہیں۔ سیدہ حنا کی مختلف تخلیقی کامیابیوں میں سے ایک اہم قابلِ ذکر مثال ان کا ناول "تنہا اداس لڑکی" ہے یہ اپنے آپ میں۔ "تنہا، اداس لڑکی" ناول کے ٹائٹل کے طور پر کافی متکلم ٹائٹل ہے۔ اس پر نظر پڑتے ہی فوراً ایک لڑکی کی تصویر ابھرنے لگتی ہے ناول کے پورے متن سے روشناس ہو جانے کے بعد جب یہ تصویر مکمل ہو جاتی ہے تو مختلف سماجی تضادات سے نبرد آزما ایک مضطرب افسردگی ذہن و دل میں رفتہ رفتہ سرایت کرنے لگتی ہے۔

"تنہا، اداس لڑکی" کے بیشتر کردار نسوانی کردار ہیں۔ ناولٹ کے مرکزی کردار

سلیمہ کے علاوہ دیگر نسوانی کردار کچھ اس طرح ہیں: سلیمہ کی دادی، سلیمہ کی ممانی، نوری، مرجانہ، نوری کی نوکرانی "تاجو" تاجو کی ماں۔ نوری کی سہیلیاں۔ بشیرے اور بانو اور پڑوس میں رہنے والی کچھ عورتیں۔ مرد کرداروں میں کچھ لوگ تو بہرحال شامل ہیں لیکن وہ انفرادی شناخت کے سماجی مسائل پر قادر ہونے کے بجائے بنیادی طور پر ایک مجموعی بے نام لیکن منافق یا خود غرض قوت کے طور پر سرگرم کار ہیں۔ جو کردار کہانی کے آغاز سفر میں ہی بقید حیات نہیں ہیں وہ کہانی کے سفر میں رشتوں کی تمازتوں اور ناکام حسرتوں کے استعارے بن کر ابھرے ہیں۔ سلیمہ کی امّی اور ابّا دو ایسے کردار ہیں۔ جامی اس معصومیت اور غیر مشروط محبت کی علامت ہے جو فی الحال آلودگی کی زد میں آنے سے محفوظ ہے۔

"تنہا، اداس لڑکی" کا مطالعہ کرتے وقت ایک معاشرتی تصویر قاری کے ذہن میں مرتب ہوتی ہے۔ یہ تصویر ہمارے سماج کے (ہندوستان اور پاکستان۔ دونوں ملکوں میں) نچلے درمیانہ طبقہ کی تصویر ہے۔ اس طبقہ سے تعلق رکھنے والے والدین عام طور پر سماج کی مروجہ اخلاقی اقدار کا احترام کرتے ہیں اور اپنے بچوں کو بھی آداب واحترام کی روایت کی پاسداری کی تعلیم دیتے ہیں۔ لیکن پیسے، پیسے سے وابستہ اور پیسے کی وساطت سے مشتہر اقدار ناگزیر انداز سے ان پر اثر انداز ہونے لگتی ہیں اور وہ بالآخر تضادات کی یلغار کی زد میں آجاتے ہیں۔ آرام و آسائش سے بھرپور خوش گوار زندگی کی قابل رشک تصویر ان کے نزدیک وہ بن جاتی ہے جو مقبول عام ذرائع ترسیل وابلاغ روز و شب مشتہر کرتے ہیں۔ نچلے درمیانہ طبقہ کے وہ لوگ جو غیر سماجی ذرائع حصول زر اپنا لیتے ہیں کبھی کبھی چوہا دوڑ میں کچھ آگے نکلنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ لوگ جنھیں اقدار سے بھی لگاؤ ہے اور جنھیں زندگی بھی عزیز ہے اپنے غیر یقینی سماجی مرتبے کے مزید زوال کی گرفت میں آجاتے ہیں۔ "تنہا، اداس لڑکی" کے کرداروں کی فہرست میں دونوں قسم کے کردار موجود ہیں، چوہا دوڑ میں شامل صف میں سلیمہ کے چچا عارف اور سلیمہ کے

ماموں کے علاوہ ان گنت بے نام مرد کردار شامل ہیں۔ نسوانی کرداروں میں اس نوع کا اہم ترین کردار نوری ہے۔ اور اس کے دائرہ اثر میں رفتہ رفتہ جذب ہونے والی وہ ان گنت لڑکیاں جن میں خاص طور پر قابل ذکر مرجانہ اور تاجو ہیں۔ دادی ٹوٹتے ہوئے معاشرے کی آخری قریب المرگ تصویر ہے۔ رضی نیک ارادے رکھنے کے باوجود لرمنتوف Lermontov کے A Hero of our Times کے مرکزی کردار کی طرح کمزور ہے اور فیصلے کی قوت سے عاری ہے۔

حصول زر کے لیے کچھ بھی کر گزرنے والے سیّدہ حنا کے کرداروں میں 'نوری' سب سے اہم کردار ہیں۔ سلیمہ کے چچا، سلیم کے ماموں اور دیگر ضمنی کردار محدود دائرہ عمل کے کردار ہیں لیکن بہر حال اسی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔ 'نوری' کی کردار نگاری میں سیّدہ حنا نے 'سیاہ و سفید' کے مسئلے میں خود کو الجھائے بغیر بیک وقت ایک فنکارانہ وابستگی اور غیر وابستگی کو پیش نظر رکھا ہے۔ اس طریق کار کی مدد سے 'نوری' نہ صرف ظاہراً گوشت پوست کی ایک پر کشش عورت کے طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے بلکہ مختلف متضاد' فریب کار، غیر اخلاقی رویوں' جسم فروشی اور بدی کی ترغیب کا ایک استعاراتی نقش نامہ بن گئی ہے۔ نوری ایک ایسی پر کشش ترقی افزوں منفی سماجی جہت کی علامت بن کر ابھری ہے جو رفتہ رفتہ زندگی کی سادگی اور معصومیت کو اپنے نرغے میں لے رہی ہے۔ نوری اپنے دائرہ ترغیب کو وسیع سے وسیع تر کرنے کے لیے تمام نمائشی عیارانہ انداز و اطوار استعمال کرتی ہے اور بہ قدر ضرورت مرجانہ اور تاجو کے گھر سے فرار ہونے اور دیگر لڑکیوں پر اثر انداز ہونے کے واقعات کی نسبت سے اپنی پیشہ ورانہ "لاتعلقی" کو بھی کچھ برا نہیں سمجھتی۔

'تنہا اداس لڑکی' کا مرکزی کردار سلیمہ بھی گوشت پوست کا زندہ کردار ہے لیکن 'نوری' کے مقابلے میں مختلف خصوصیات کا کردار۔ سلیمہ کے جذبات اور خواب عام لڑکی کے جذبات اور خواب ہیں ابّا، اماں، بھائی، چچا سے جذباتی

وابستگی اور حسبِ مرتبہ ان کے ساتھ محبت اور ان کا احترام ! لیکن سلیمہ ایک خوشگوار ماحول سے غیر خوشگوار ماحول میں دھکیل دئے جانے کے بعد والدین کی وہ چہیتی بیٹی نہیں رہی جس کے لیے وہ ایک روشن مستقبل کا خواب دیکھا کرتے تھے۔ اب اس کی کل کائنات صرف دادی، چھوٹے بھائی جامی، چچا عارف اور مرکز خواب ماموں زاد رضی تک محدود ہو کر رہ گئی ہے لیکن حالات کی یلغار اور دائرہ ترغیب کی زد میں آکر سلیمہ کی یہ مختصر کائنات بھی درہم برہم ہو جاتی ہے۔ جس رفتار سے یہ کائنات درہم برہم ہونے لگتی ہے اسی رفتار سے نوری کا بدی کی جانب عملِ ترغیب، تیز تر ہوتا جاتا ہے۔ سلیمہ شروع سے آخر تک کشمکش میں گرفتار ہے۔ وہ لذتِ ترغیب کا راستہ اختیار کرے یا پھر معصومیت سے برقرار وابستگی کا، اقدار کے احترام کا راستہ ! سلیمہ بالآخر دائرہ ترغیب کے سلاسل سے تو خود کو آزاد کر لیتی ہے لیکن آگے کا راستہ اس کے لیے بہر حال اداسی کا راستہ ہے، تنہا مسافت کا مسئلہ ہے۔

سلیمہ کے چاروں طرف پھیلے ہوئے سیلابِ تعفن پر حاوی ہونے کے صرف چند ہی طریقے ہیں۔ نوری، سلیمہ کے چچا عارف سلیمہ کے ماموں اور اس نوع کے دیگر افراد کا راستہ ! یا سلیمہ کا تنہا اداس راستہ ! کچھ لوگوں کے نزدیک ایک تیسرا راستہ — جد و جہد کا راستہ بھی ممکن ہے۔ لیکن شاید تنہا اداس لڑکی فی الحال اس منزل سے دور ہے۔ یا پھر تنہا اداس راستہ معنوی طور پر جد و جہد ہی کا راستہ ہے۔

سیدہ حنا کے ناولٹ میں کہانی کے تمام تشکیلی عناصر مناسب تناسب میں سرگرم عمل ہیں۔ "تنہا اداس لڑکی" میں واقعات، کردار، مکالمہ، منظر نامہ، ڈرامائی طریق کار۔ سبھی سے خاطر خواہ کام لیا گیا ہے۔ سیدہ حنا کے فن کا امتیازی وصف یہ ہے کہ زیر نظر میں مخصوص ذاتی ہمدردیوں کی مجبوری کے باوجود انھوں نے مجموعی طور پر کہانی کے راوی کے معروضی مرتبے کا احترام کیا ہے۔ اور انسانی

آویزشوں کی ایک ایسی کہانی لکھی ہے جو بہر حال، معصومیت، اور زندگی کی صالح افدار کی تصدیق کی کہانی ہے۔

سیدہ حنا نے اپنے افسانوں کے ایک مجموعے کا نام رکھا تھا "جھوٹی کہانیاں" میرے نزدیک اس مجموعے میں شامل سب کی سب کہانیاں "سچی" تھیں "تنہا اداس لڑکی" ٹھیک ان کہانیوں کی طرح بلکہ کئی اعتبار سے ان کہانیوں سے کہیں بڑھ کر زیادہ سچی بامعنی اور بھرپور کہانی ہے۔

فکر تونسوی

(نقش فریادی ہے...)

پیکرِ تصویر کو کاغذی پیرہن کے تکلف سے آزاد کرنا اور پھر اُسے مکمل برہنگی کے عالم میں، دل و جان کے آئینے میں اُتارنا انتہائی عبرت ناک اور صبر آزما مسئلہ ہے۔ یہ مسئلہ مزید مشکلات کو جنم دیتا ہے جب پیکرِ تصویر اور کاغذی پیرہن مسلسل مصروفِ آویزش ہوں — فکر تونسوی کے سلسلے میں میرا مسئلہ بھی کچھ اسی قسم کی مجبوریوں سے منسلک ہے۔ میں پیکرِ تصویر سے بھی شناسا ہوں اور اس کے کاغذی پیرہن سے بھی اور غالبؔ کے شعر سے بھی:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا   کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

میں فکر تونسوی کو برسوں سے بڑے قریب سے جانتا ہوں اور تین دہائیوں کے پھیلے ہوئے عرصے کی طویل رفاقت کے باوجود، آغازِ سفر اس غلط مفروضے سے کرتا ہوں کہ میں نہ تو کاغذ پیرہن سے واقف ہوں، نہ پیکرِ تصویر سے۔ میں ایک اجنبی ہوں اور فکر تونسوی کی سلطنت میں چور دروازے سے داخل ہوا ہوں۔ اور "دریافت" کے سفر میں، ہر شے کو بچے کی "غیر آلودہ" آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ "شہرِ فکر" ہر لحظ منقلب شہرِ رائگاں ہے۔ کبھی وہ ایک گاؤں ہے کبھی قصبہ، کبھی انبوہِ زماں، کبھی تیز و طرار مسئلہ، کبھی اداس سانحہ، کبھی شعورِ انہدام، کبھی آرزوئے تحرک، کبھی محض

ٹھہرا ہوا لمحہ !

اس شہرِ رائگاں میں مردوں اور عورتوں اور بچوں کے چہرے اور پیکر گرد آلود ہیں۔ کیونکہ وہ ہر لمحہ ہیرِ ہاؤ ہُو میں رواں ہیں۔ اپنے ننھے ننھے جزیروں سے لپٹے ہوئے۔ کرسی، کتاب، کھلونا، قلم، چولہا، لباس، کھڑکی نہ یہ پتوار ہیں نہ سفینہ !

ایک دوسرے میں گڈمڈ ہوتی ہوئی موجیں ہیں۔ ترتیب اور بے ترتیبی کی کشمکش میں پیہم اور مسلسل مبتلا !

نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی زندگی، جبلّی اور سماجی زنجیروں میں گرفتار رہے۔ وہ بغاوت سے زیادہ مفاہمت کے ہتھیاروں سے زندگی کے چیلنج کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خوابوں کو آلودگیٔ فریب سے زندہ رکھتے ہیں۔ شادی کرتے ہیں، کیونکہ بہتر مصارف یا تو ان کی دسترس سے ماورا ہیں۔ یا وہ صرف آسان راستوں پر چلنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ زندگی بسر کرنے کے لیے وہ نمک، تیل اور لکڑی کا اجتماع جاری رکھنے کے لیے ذریعۂ معاش تلاش کرتے ہیں۔ بچے پیدا کرتے ہیں، ڈیڑھ دو کمرے کے مکان میں رہتے ہیں جو اکثر کرائے کا مکان ہوتا ہے۔ جس میں تازہ ہوا، فطری سفر کی بجائے کبھی کبھی راستہ بھول کر داخل ہونے کی جرأت کر تو بیٹھتی ہے۔ لیکن یہ پریشانی اور آلودگی کے ناگزیر کرب سے گزرے بغیر نہیں رہ سکتی۔ جسموں کا اتصال اکثر اوقات محرومیوں کا اتصال ہوتا ہے اور مزید محرومیوں اور غلاظتوں کو جنم دیتا ہے۔

شہرِ رائگاں میں اونچی عمارتیں بھی ہیں۔ کھلی سڑکیں بھی، گلیاں بھی، پارک بھی موسیقی بھی، شور بھی۔ اور خون کی گرد آلودہ بُو بھی۔ استحصال کے ان گنت رُوپ چاروں طرف دکھائی دیتے ہیں۔ بنئے کا استحصال، غنڈے کا استحصال، خاوند، بیوی، بچوں کا استحصال، ایک دوسرے کی زندگیوں کو تیزابی لکیروں، اور انگلیوں سے کُریدتا ہوا، بظاہر خاموش استحصال، بغاوت اور احتجاج کی سلوٹیں کہیں کہیں اُبھرتی ہیں۔ لیکن بہت جلد یا تو عمومیت کا شکار ہو جاتی ہیں۔ یا رسومِ زمانہ کے کچرے میں دب جاتی ہیں یا صرف خواب بن کر رہ جاتی ہیں۔

شہرِ رائگاں کے باسیوں پر زوالِ عمر کا سایہ وقت سے پہلے پھیلنے لگتا ہے۔ بچپن میں، جوانی میں، ادھیڑ عمر میں۔ بچوں، لڑکوں، لڑکیوں، شادی شدہ عورتوں، کلرکوں، دکانداروں، آوارہ راہ گیروں ـــــ سبھی پر۔ زوالِ عمر کا سایہ، خاموش دشمن کی طرح اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔

زوالِ عمر کا سایہ آہستہ آہستہ سایۂ مرگ میں ڈھلتا جا رہا ہے۔ جنّت اور جہنّم کے مسائل سے اُلجھا ہوا ہے۔ وصیّت ناموں کے الفاظ ڈھونڈتا ہے۔ اپنے اعمال کا محاکمہ کرتا ہے۔ زندگی کو سیر بین کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس کے ماحول کی دنیاؤں میں سے ایک طائر کی طرح گزرتا ہے۔ ہواؤں میں، خلاؤں میں اپنے قدموں کے پردوں کی نغمگی کے نشان چھوڑتا ہوا، اصطلاحاتی، روایتی زبان میں یہ سفر، وجود کا سفر ہے۔

یہ سیر بین مسافر، یہ راہ رو، ایک سیدھا سادہ انسان، آغازِ سفر ننھے سے گاؤں سے کرتا ہے۔ روایتی قسم کے عشق کا تجربہ کرتا ہے، روایتی قسم کی شادی کرتا ہے، روایتی قسم کے بچّے پیدا کرتا ہے، روایتی انداز میں ان کی پرورش کرتا ہے۔ روایتی انداز میں اخلاقی پابندیوں کو قبول کرتا ہے اور ان کا احترام کرتا ہے۔ اس کا ذریعۂ معاش بھی محفوظ، قانونی حدود میں رہتا ہے۔ صرف اس طویل سفر میں وہ اپنی شخصیت کے ایک ننھے منّے گوشے کو پابندِ سلاسل نہیں کر سکا۔ وہ ننھا منّا گوشہ اس کی نگاہ ہے، چیزوں اور لوگوں کو برہنہ دیکھنے کا ولولہ، حوصلہ اور جذبہ۔

میں نے فکر تونسوی کو کاغذی پیرہن سے باہر اور اندر دونوں جگہ دیکھا ہے۔ فکر تونسوی اپنی تحریروں میں ناگزیر طور پر زندگی سے منسلک ہے۔ تمام تر مکروہ تفصیلات، رنگوں، روشنیوں، خوشبوؤں اور بدبوؤں کے ساتھ۔ اس کا ایک چہرہ ہے، جو نہ پُرکشش ہے نہ مکروہ نہ ناقابلِ بیان، اس کا ایک جسم ہے جو کبھی قوی اور توانا ہونے کا دعویٰ نہیں کرتا ـــــ اس کی عادتیں ہیں، کچھ غلیظ کچھ خوب صورت۔ اُس کی گفتگو کرنے کا ایک انداز ہے، اٹھنے بیٹھنے کا ایک سلیقہ ہے۔ اپنی کریدتی ہوئی آنکھوں سے

زیر زمین اترنے کا۔ لباس نہ بے ترتیب نہ بے تکلف نہ پُر تکلف، لیکن رسم زمانہ کا پابند۔

آغازِ سفر میں یہ مسافر نطق و لب کے ذائقوں پر بھی فریفتہ ہے۔ رنگوں کا رسیا ہے۔ جسم کے خطوط کو بھی منظم کرنے کی کوشش کرتا ہے اور ان سے لذت یاب ہونے کے کرب ناک دور میں سے گزرتا ہے۔ شب و روز کی مسافتوں میں، خمارِ ماورائت کے خواب بھی دیکھتا ہے اور حقیقت کی سختیوں پر قادر ہونے کی سعیٔ مسلسل بھی کرتا ہے۔ ایک نئے دور کے نئے انسان کا خیر مقدم کرنا چاہتا ہے۔ لیکن دروازے کی چوکھٹ کو کریدنے کے بعد ایک طرف کھڑا ہو جاتا ہے اور دیگر آنے والوں کا حشر دیکھ کر مسکرا اٹھتا ہے۔ بعض اوقات قہقہہ زن بھی ہو جاتا ہے۔ لیکن اپنی وابستگیوں کو مجروح نہیں ہونے دیتا۔

اس شہر رائگاں میں کچھ پرندے اور جانور بھی ہیں۔ نباتات اور حیوانات کی مختصر مخلوق ہیں، ننھی منی چڑیاں، بکریاں، طوطے، بلیاں، کتے شامل ہیں۔ گائیں بھینسیں بھی اس آبادی کا حصہ ہیں۔ ان کی انفرادی جبلتیں، نہ صرف اپنا اعلان کرتی ہیں، بلکہ انسان کی جبلتوں پر تبصرہ بھی کرتی ہیں۔ شیر اور چیتے کا ذکر بھی رسمی طور پر کسی جگہ آجاتا ہے لیکن خالص استعاراتی انداز میں۔

فکر تونسوی — یعنی میرے سیر بین مسافر کا المیہ یہ ہے کہ وہ استعارے کے سلاسل کا زیادہ عرصہ پابند نہیں رہ سکا۔ اس نے آغازِ سفر ایک ننھے سے گاؤں — ایک استعارے سے کیا تھا۔ (اس وقت وہ شاعر تھا)۔ وہ طلسم زار میں داخل تو ہوا اور اس کے رنگوں سے مسحور بھی ہوا۔ لیکن وہ بہت جلد اُس کی پُر فریب دیواروں کو توڑ کر راہ گزر پر آگیا۔ اس کی واحد مجبوری اس کی نگاہ تھی۔ تنقید کار نگاہ۔ پرتوں پرسے پرتیں اٹھاتی ہوئی، بے باک نگاہ، سیاہ کو سیاہ اور سفید کو سفید کہنے والی نگاہ جو وجود کا تجربہ کربِ ذات سے زیادہ، کربِ اجتماع سے کرتی ہے۔

فکر تونسوی کے شہر رائگاں میں کچھ لوگ شب و روز نقطۂ نظر کا اعلان کرتے ہیں۔

جب وہ مخصوص نقطۂ نظر اوڑھتے ہیں۔ اس کی افادیت کے مطابق اس کا ڈھنڈورا پیٹتے ہیں اس کے پوسٹر چھپواتے ہیں۔ اس میں فرض کی ادائیگی یا حق پرستی کا دخل اس حد تک ہوتا ہے، جس حد تک جسم و جان کا تحفظ اور قلزم آسائش، دائرۂ امکان میں ہو سکتے ہیں۔ اس میں سماج کے ہر طبقے کے لوگ شامل ہیں۔ مزدور، لیڈر، سرمایہ دار کے دشمن اور ہم نوا۔ اس حمام میں سب ننگے ہیں۔ نگاہِ دوررس، کلیت پسندی کے قریب پہنچ کر پھر امکان کی تلاش میں منہمک ہو جاتی ہے۔ وہ انقلاب، رسم انقلاب، اجتہاد، احتجاج ـــــ ان سب کا احاطہ کرتے ہوئے اُن کی دُکھتی رگوں کو چھیڑنے سے باز نہیں آتی۔

دوست، پڑوسی، رشتے دار، قرض دار، سب ایک دوسرے کو قتل کرتے ہیں۔ ایک دوسرے کے ہاتھوں قتل ہوتے ہیں۔ ایک دوسرے سے آزاد ہونے کی آرزو کرتے ہیں۔ ایک دوسرے میں زندہ ہیں۔ بیوی شوہر ہیں، شوہر بیوی ہیں بچّے والدین ہیں، والدین بچوّں ہیں، پڑوسی، پڑوسی ہیں، دشمن دوست ہیں، دوست دشمن ہیں، زمین آسمان ہیں اور آسمان زمین ہیں، تضاد ہی شاید زندگی کا حُسن ہے۔ تضاد ہی اجتہاد اور اجتماع ہے۔

لفظوں کا امتحان از سرِنو کرنا میرے سیر بین مسافر کا محبوب مسئلہ ہے، استعمال نے ہر لفظ کو کُند اور بے مزا کر دیا ہے۔ اس پر اشتہاری اور متعفّن گرد جم گئی ہے۔ اس گرد کی پرت کو کھُرچنے سے اکثر اوقات لفظ ہڑبڑا اٹھتا ہے، چیختا ہے، چلّاتا ہے، بعض اوقات بولنے والے کے منہ کو آتا ہے۔ اس پر قہر بن کر ٹوٹتا ہے۔ بعض اوقات اس کا دوست بن جاتا ہے۔ گومڑ چند، لومڑ چند اور باگڑ بلّا کے تاریک گوشوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ ووٹ، امیدوار، سڑک، طوائف، ڈاکٹر، جج اور سماج کے دیگر افراد کا تعارف نئی جہتوں سے کراتا ہے۔

فکر تونسوی کے سیر بین کے ہمراہ سفر کرتے ہوئے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ وہ بطور انسان اپنے تمام ہم نفسوں کو ذہانت اور کُند ذہنی کے میزان پر تولنے کی کوشش کر رہا ہے۔

اس کے اکثر ذہین کردار، ذہانت کا غلط استعمال کرتے ہیں۔ وہ اس کی مدد سے یا تو ذہنی استحصال کے ذرائع پیدا کرتے ہیں یا ذہنی لذت کی مریضانہ گنجائشیں ـــــ فکر تونسوی کا سیر بین چونکہ خود بھی انتہائی ذہین ہے، اس لیے اس المیہ کو طنز و مزاح کی مدد سے سمجھنے اور قبول کرنے کی کوشش میں نہ وہ اپنے آپ کو معاف کرتا ہے نہ اپنے ماحول کو۔

فکر تونسوی کی آنکھیں، ننھی مُنّی ہوتے ہوئے بھی "دیدہ دری" کا دعویٰ کرنے کا حوصلہ رکھتی ہیں۔ چہرہ واماندگی کا آئینہ دار ہونے کے باوجود "تازگی" اور مسرت کی پرچھائیوں کا خیر مقدم کرتا ہے۔ جسم، عمرِ رواں اور شکست و ریخت کی یورشوں کے باوجود بار بار سرسبز ہو جاتا ہے۔ پاؤں کبھی کبھی کسی سنگلاخ علاقے کی چٹیل زمینوں کی اسیری قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن از سرِ نو نئی شاہراہوں کی تلاش میں سرگرم عمل ہو جاتے ہیں۔ گوش و ہوش کی سرحدوں پر جانی پہچانی سرگوشیاں دم توڑنے لگتی ہیں۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے کچھ اور نئی سرگرمیوں کو جنم دینے کی کوشش سے سرشار ہو جاتی ہیں۔ یہ ہر لمحہ منعفت بخش جراحتوں کے کاروبار میں مصروف ہے۔ فکر تونسوی اس لمحے کے ساتھ چلتا ہے۔ قیدی کی طرح اور پھر یکایک الگ ہو جاتا ہے۔ آزاد پرندے کی طرح۔ اس جنم کی تعبیریں نہ وہ اگلے جنموں میں تلاش کرتا ہے۔ نہ سرابِ مرگ میں، نہ لمحہ خماریں۔ وہ مرگ و حیات کے تمام تر وقفوں کو ایک دوسرے کو منوّر کرنے کے لیے استعمال کرتا ہے۔

فکر تونسوی کو نصب العین کا خواب ناک تصوّر اکثر پریشان کرتا ہے۔ وہ کبھی اس کو آئیڈیالوجی کا نام دیتا ہے، کبھی اصولوں کا، کبھی مستقبل کا، اور کبھی رویّوں کا لیکن حق تو یہ ہے کہ وہ صرف جانے پہچانے لوگوں کا ہم سفر ہے۔ اُن کی کلفتوں، محرومیوں اور نامکمل زندگیوں کا۔ ان پر اکثر و بیشتر خندہ زن ہونے کے باوجود، ان کی ناکام اُمیدوں کے تانے بانے کو اُلجھاتا ہوا، سلجھاتا ہوا !!

تلخی اور شیرینی کی حدیں میرے سیر بین مسافر کے ہاں بار بار گڈمڈ ہو جاتی ہیں وہ بار بار سرحدِ مرگ کے قریب پہنچ جاتا ہے اور بار بار حیات کے حشر زاروں میں لوٹ آتا ہے۔

فکر تونسوی کا شہرِ رائگاں، بے پناہ وابستگیوں، تصادموں، اور مخاصمتوں کا شہر ہے۔
فکر تونسوی اس شہرِ رائگاں میں صدیوں سے حکمراں ہے۔ اس میں بار بار جنم لیتا ہے بار بار آغوشِ مرگ قبول کرتا ہے۔ اس پر ہنستا ہوا، اس کا کرب سہتا ہوا، بار بار مسخ ہوتا ہے منہدم ہوتا ہے۔ لیکن اس شہرِ رائگاں کو مسلسل، متواتر مسکراہٹوں، قہقہوں، تیز طرار زاویوں، تمازت انگیز وابستگیوں، امیدوں اور خوابوں سے سنوارتا اور نکھارتا ہے۔

میں کاغذی پیرہن، کی قید سے، پیکرِ تصویر، کو کیا آزاد کروں گا۔ وہ تو صرف محدود انداز میں جسمانی طور پر قید ہے — ذہنی طور پر بے نیاز ——— !! آزاد —— !!
ہر کاغذی پیرہن سے۔ ہر رسمی پیرہن سے۔ !! نقشِ پائندہ۔ !!

پرکاش پنڈت (بور ژوا)

پرکاش پنڈت سے میری ملاقات اکتوبر ۴۸ ۱۹ء میں دہلی میں ہوئی۔ یہ ملاقات ایک حادثے سے کم نہ تھی۔ کیونکہ میرے وہم و گمان میں بھی نہ تھا کہ میری ملاقات پرکاش پنڈت سے ہو جائے گی۔ میں کسی دوست کی تلاش میں اردو بازار کے چکر کاٹ رہا تھا کہ ایک کتب خانے کے باہر مجھے ایک خوش پوش نوجوان نظر آیا۔ میں نے آگے بڑھ کر اس سے اپنے دوست کا پتہ دریافت کیا۔ نوجوان نے مجھے سر سے پاؤں تک عجیب و غریب انداز میں گھورا۔ اور پھر مجھے کتب خانے کے اندر لے گیا وہاں ہم آدھ گھنٹے تک بیٹھے رہے اِدھر اُدھر کی باتیں کرتے رہے یہ باتیں کچھ اس قسم کی تھیں۔

"آپ اپنے دوست سے کیوں ملنا چاہتے ہیں؟"

"بس یونہی"

"آپ ان کو کب سے جانتے ہیں"

"تقسیم ہند سے پہلے ادبی طور پر جانتا تھا اب ان کو ذاتی طور پر بھی بڑے قریب سے جانتا ہوں۔"

"ہوں! — آپ کیا کرتے ہیں"

"میں ابھی ابھی امتحان دے کر فیروز پور سے آ رہا ہوں"

"مستقبل بنانے کے لیے"

"کچھ یوں ہی سمجھ لیجیے۔"

"امتحان دینے کے بعد آپ نے دہلی ہی میں تشریف لانے کا قصد کیوں فرمایا؟"

"ایک معقول آدمی اور جا بھی کہاں سکتا ہے۔"

"خوب! آپ پنجاب کے کسی شہر کو اس قابل نہیں سمجھتے۔"

"سوال یہ نہیں، سوال یہ ہے کہ کونسی جگہ کس کو راس آتی ہے۔"

"خوب! آپ لکھتے بھی ہیں۔"

"جی ہاں"

"روزانہ اخباروں میں؟"

"جی نہیں۔"

"فلمی پرچوں میں؟"

"جی نہیں۔"

"تو آپ لکھ کر گھر ہی پر رکھ لیتے ہوں گے۔"

"چھپواتا بھی ہوں۔"

"غیر ممالک کے پرچوں میں؟"

اتنے میں میرے دوست آگئے اور انھوں نے میرا تعارف پرکاش پنڈت سے کرادیا۔ تب میں سوچنے لگا۔ عجیب ...... (گالی کے لیے مجھے معاف کردیا جائے میں نے واقعی گالی دی تھی) بات اس قدر طنزیہ انداز میں کرتا ہے گویا خود برنارڈ شا کے خاندان سے تعلق رکھتا ہو۔ وہاں سے اٹھنے کے بعد میرے دل میں کوئی خواہش باقی نہ رہی کہ میں پھر کبھی اس سے ملوں۔

یہ پہلی ملاقات تھی اور اس کے بعد متعدد بار مجھے اس سے ملنے کا موقع ملا۔ شروع شروع میں ہر ملاقات کے بعد میں نے محسوس کیا کہ میں اس سے مل کر غلطی کرتا ہوں، جو شخص کسی اجنبی کے ساتھ اچھی طرح بات کرنا پسند نہیں کرتا آخر اس سے کیوں ملا جائے۔ لیکن آٹھ ماہ بعد جب میں دوبارہ دہلی آکر پرکاش سے ملا تو وہ

خلاف توقع بڑے خلوص اور گرمجوشی سے پیش آیا۔ ان دنوں پرکاشؔ پریت لڑی کا ایڈیٹر تھا اور ساتھ ہی اِدھر اُدھر سے ترجمے کرکے گزارا کیا کرتا تھا۔ دو چار باتیں پوچھنے کے بعد وہ میرے ساتھ ہی چل پڑا۔ راستے میں ایک کالے کلوٹے آدمی سے اس نے مکئی کے دو بھٹے خریدے، ایک مجھے دیدیا اور دوسرا خود کھانے لگا۔ مجھے محسوس ہوا جیسے پرکاش پنڈت کی روح کے کسی نرم و گرم گوشے سے کوئی شے سرک کر میرے دل میں اُتر گئی ہے۔

اس کے بعد پرکاش ،، شاہراہ ،، کا ایڈیٹر بن گیا، اور یہیں سے اس پرکاش کا ،،ظہور،، ہوا جس کا ذکر میں آئندہ صفحات میں کروں گا۔

پرکاش پنڈت سے آپ ملیے وہ آپ کو بہت برا لگے گا۔ کیونکہ وہ پہلی ملاقات میں ہرگز آپ کو اجازت نہیں دے گا کہ آپ اس کے ساتھ بے تکلفی سے گپ لڑانا شروع کردیں۔ جب بھی آپ اس قسم کی کوئی کوشش کریں گے۔ وہ آپ کو باتوں ہی باتوں میں ایسی چٹخی دے گا کہ آپ بلبلا اٹھیں گے۔ لیکن متواتر ملتے رہنے کے بعد آپ یہ محسوس کریں گے کہ وہ خود ہی دھیرے دھیرے اس انداز سے بے تکلف ہوا جا رہا ہے کہ اب آپ کو بے تکلف ہونے میں شرم اور جھجک محسوس ہونے لگی ہے۔ بعض اوقات پرکاش کے ساتھ باتیں کرتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ وہ مسلسل جھوٹ کہتا چلا جارہا ہے وہ ایک بہت بڑا فراڈ بننے کی کوشش کررہا ہے اور اگر بدقسمتی سے آپ نے اپنے احساس کو ہونٹوں تک پہنچنے کی اجازت دیدی تو آپ کی خیر نہیں۔ پھر وہ ایسے ایسے محاورے اور اقوال آپ کے سامنے پیش کرے گا کہ آپ کو خود اپنے آپ پر اپنی بات پر غصہ آنے لگے گا۔

اپنے بے تکلف دوستوں کے ساتھ (ان سب کو کم و بیش انھیں مراحل سے گزرنا پڑا ہے) وہ بالکل دوسری طرح پیش آتا ہے۔ تیز تیکھا، پرکاش پنڈت اور اس کے ساتھ ہی معصوم اور بیچارا پرکاش پنڈت ان کو چائے پلاتا ہے، پان کھلاتا ہے سگریٹ پر سگریٹ پیش کرتا ہے۔ سنیما کی فرمائش کرکے اسے دعوت میں تبدیل کردیتا ہے اور ایسے ایسے لطیفے اور چٹکلے گھڑتا ہے کہ وہ مسلسل اس کے پاس بیٹھے رہتے ہیں۔

لیکن جب وہ دیکھتا ہے کہ یہ لوگ اٹھنے کا نام ہی نہیں لیتے تو دل ہی دل میں پریشان ہو جاتا ہے ان کی طرف گھور گھور کر دیکھتا ہے اور پھر ایک دم طنزیہ لہجہ اختیار کر لیتا ہے ان پر کنکر اور پتھر پھینکتا ہے، گالیاں دیتا ہے۔ دل ہی دل میں کہتا ہے — عجیب ہونق ہیں یہ لوگ۔ انھیں میری مصروفیات کا کوئی خیال نہیں۔

گھر سے اٹھ کے یہاں آ جاتے ہیں۔ ابھی مجھے تین مسودے پڑھ کر کاتب کے حوالے کرنے ہیں۔ دو کتابوں کے پروف دیکھنے ہیں۔ دس ادیبوں کو خط لکھنے ہیں۔ اور — " چند ہی لمحوں میں اس کے چہرے پر بیچارگی اور بے بسی کے آثار نظر آنے لگتے ہیں۔ بیچارا کھل کر کچھ کہہ نہیں سکتا؛ پیچ و تاب کھا کر ایک بار پھر حملہ آور ہوتا ہے۔ اور جب وہ دیکھتا ہے کہ کوئی بھی ہتھیار کارآمد ثابت نہیں ہو رہا تو پھر دوستوں کے قہقہوں میں شامل ہو کر ان کو بلند تر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب سب لوگ اٹھ کر چلے جاتے ہیں تو پرکاش قدرے سکون سے انگڑائی لیتے ہوئے آواز دیتا ہے۔ نوجوان — ایک آنے کی برف لا کر ٹھنڈا پانی پلاؤ۔

عادات کے اعتبار سے وہ بہت نفاست پسند واقع ہوا ہے اچھے کپڑے پہننا' صاف ستھرے مکان میں رہنا (جو اسے دہلی میں آ کر نصیب نہیں ہو سکا)، لذیذ کھانے کھانا۔ خوب صورت بیوی رکھنا (اپنی بیوی کی خوب صورتی کا وہ قائل نہیں ہے) اس کے محبوب ترین " تصورات " ہیں۔ کپڑے وہ واقعی اچھے پہنتا ہے کھانا بھی اچھا کھاتا ہے۔ لیکن رات کو سڑک پر چلتے ہوئے جب اسے اپنا ماضی یاد آ جاتا ہے تو وہ ساتھ چلتے ہوئے اپنے شاعر دوست کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر بڑے حسرتناک لہجے میں کہتا ہے۔ " یار تم نہیں جانتے میں کس قسم کی زندگی گزار چکا ہوں، آہ! لاہور کی زندگی! کاش ایک بار پھر وہ دن لوٹ آئیں۔ میں اور میرا ایک دوست ہر روز بال روم ڈانس میں شریک ہونے کے لیے میٹرو جایا کرتے تھے " اور پھر ایک دم رک کر اپنا گلا سڑا سا بگل اپنے دوست کو پکڑا کر کہتا ہے — " دیکھو، یہ پتلون کتنی ڈھیلی ہے۔ میں نے کب ایسی پتلون پہنی تھی — ہائے اب تو صحت بھی خراب ہو گئی ہے، اس کا دوست اس

کے شانے پر ہاتھ رکھ کر بڑے پیار سے کہتا ــــ" غم نہ کرو جب تم بمبئی جاؤ گے تو ایک بار پھر یہ سب چیزیں نصیب ہو جائیں گی" لیکن جواب میں پرکاش صرف ایک سرد آہ کھینچ کر "شاہ راہ" میں چھپنے والے مضامین کے متعلق باتیں کرنے لگتا ہے۔

اس کے بعض دوست اس کی نفاست پسندی کو ناپسند کرتے ہوئے جب کبھی اسے کہتے ہیں کہ پرکاش پنڈت تم بورژوا ہو، تو وہ جواب میں ایک لمبی "خوب" ہونٹوں پر سنبھال کر خاموش ہو جاتا ہے۔ چند لمحوں کے بعد خود ہی کہہ اٹھتا ہے "آپ بجا فرماتے ہیں۔ صاف کپڑے پہننا، اچھی خوراک کھانا، اچھے مکان میں رہنا ــــ یہ بورژوا عادات نہیں تو اور کیا ہیں۔ لیکن اے مجاہدو! یہ کہاں لکھا ہے کہ دانت صاف نہ کرو۔ چھ چھ دن ڈاڑھی نہ منڈواؤ۔ غلیظ سے غلیظ کپڑے پہنو۔ اور اپنے آپ کو فنکار اور حسن کار کہتے پھرو۔" اس کے معترض اس کے خطرناک قسم کے طنزیہ انداز سے خوف زدہ ہو کر چپ ہو جاتے ہیں۔ اور پھر بڑی دیر تک پرکاش اس خاموشی سے لطف اندوز ہوتا رہتا ہے۔

پرکاش کی ایک بیوی اور دو بچے بھی ہیں۔ لیکن جب کبھی وہ اپنے بچوں کا ذکر کرتا ہے تو ساتھ ہی یہ اعلان بھی کر دیتا ہے کہ تیسرا "زیر تعمیر" ہے۔ دوستوں کے درمیان بیٹھ کے وہ اپنی بیوی کے متعلق اس انداز سے گفتگو کرتا ہے گویا وہ اس سے عاجز آ چکا ہو۔ اور اسے چھوڑ کر بھاگ جانا چاہتا ہو۔ پچھلے دنوں جب مکان نہ ملنے کی وجہ سے وہ بہت پریشان تھا تو دوستوں سے کہا کرتا تھا ــــ" مجاہدو میرا بھی ایک کام کر دو، میری حاملہ بیوی اور دو بچوں کو اغوا کر کے لے جاؤ۔"

لیکن جب وہ رات کے دس بجے گھر پہنچ کر آرام سے کرسی پر بیٹھ جاتا اور نرم سی آواز میں پکارتا "سورن"، تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بیوی واقعی اچھی ہے۔ ہر روز دس بجے تک اس کا انتظار کرتی ہے۔ لذیذ کھانا پکاتی ہے۔ اس سے دن بھر کی باتیں پوچھتی ہے۔ دو چار پیاری پیاری نصیحتیں بھی کرتی ہے۔ اس کا بستر بچھاتی ہے۔ سویرے اٹھ کر دودھ گرم کر کے بچوں کو پلاتی ہے۔ اس کے آرام کا مکمل خیال

رکھتی ہے۔ اور اس کے دوستوں کی بڑی عزت کرتی ہے۔

پرکاش ۹ بجے سے پہلے کبھی نہیں اٹھتا۔ اگر کوئی ملنے والا ۹ بجے سے پہلے آجائے تو اسے بستر میں لیٹے لیٹے گالیاں دیتا ہے تاکہ باہر ہی سے چلا جائے اگر کوئی ڈھیٹ اندر گھس آئے تو اسے چائے اور سگریٹ پیش کرتا ہے۔ ہر روز بستر چھوڑنے کے بعد وہ سگریٹ پیتا ہے یہ اس کی عادت ہے۔ اس کے بعد چائے پیتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ اِدھر اُدھر گھومتا ہے اور بیوی کے ساتھ بڑے دل چسپ اور طنز یہ انداز میں گفتگو کرتا ہے۔ بارہ بجے تیار ہو کر اپنے لڑکے کو پاس بلا کر کہتا ہے "ولود" تمہاری بہن (ولود ماں کو بہن کہتا ہے) کو داغِ مفارقت دے جاؤں" اور ادھر اُدھر کی دو چار باتیں کرنے کے بعد اپنا گلا سڑا سائیکل (جس کو "بیوک" کہہ کر وہ خوش ہوتا ہے) پکڑ کر گلی میں آجاتا ہے۔

عام زندگی میں وہ انتہائی (Submissive) واقع ہوا ہے۔ وہ دشمن کو گھر بلا کر کھانا کھلاتا ہے۔ چائے پلاتا ہے۔ رہنے کے لیے جگہ دیتا ہے۔ اور پھر جب وہ وار کرتا ہے تو یہ کہہ کر بھاگ اُٹھتا ہے۔" دوست! تم اس گھر میں رہو، عیش کرو اور مجھے معاف کر دو" جس مکان میں وہ رہتا ہے وہاں ایک اور کنبہ بھی ہے۔ دن بھر کا تھکا ہارا جب وہ رات کو گھر لوٹتا ہے تو اس کنبے کے سب افراد اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں، اس کو قتل کر دینے کی دھمکی دیتے ہیں۔ زور زور سے چلاتے ہیں" یہ مکان ہمارا ہے ہم تمہیں سامان سمیت اٹھا کر باہر پھینک دیں گے"

جواب میں پرکاش نرمی سے کہتا ہے" سنئے آپ تھوڑی سی جگہ اور لے لیجئے بے فائدہ پریشان کیوں ہوتے ہیں"

اور اس کی نرمی حریف کو جب اس منزل پر لے آتی ہے جہاں وہ واقعی اس کا سامان اٹھا کر باہر پھینک دیتا ہے۔ تو وہ دوستوں سے چلا چلا کر کہتا ہے" میں کہاں جاؤں۔ خدا کے لیے مکان ڈھونڈو کہیں سے" "شاہراہ" کے مالک سے کہتا ہے" خدا کے لیے آپ بھی کچھ کیجئے"

اس کی زندگی میں جذبات اور محسوسات کے طوفان بھی چنگھاڑتے ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ زندگی سے سمجھوتہ کر لیتا ہے۔ کئی بار کہتا ہے " میں یہ نوکری چھوڑ کر امرتسر چلا جاؤں گا" لیکن پھر وہ چپ چاپ کام کیے جاتا ہے۔

ایک بار جب اس کے ایک دوست نے اس سے دریافت کیا — " کہو تمہاری تنخواہ کا کیا فیصلہ ہوا " تو وہ دھیرے سے بولا۔ " وہی ڈھاک کے تین پات "

اس پر اس کے دوست نے اس کی بے بسی پر آنسو بہانے کے بعد کہا " تمہاری حالت بالکل اس شخص ایسی ہے جس نے اپنے مالک سے کہا تھا —

" صاحب میری تنخواہ بڑھا دیجیے — ورنہ — ؟ "

مالک نے تلخ ہو کر پوچھا تھا۔ " ورنہ تم کیا کرو گے ؟ "

" ورنہ میں اسی تنخواہ پر کام کرتا رہوں گا۔ " نوکر نے جواب دیا تھا۔

پرکاش پنڈت یہ لطیفہ سن کر بہت لطف اندوز ہوا۔ اور کافی دیر تک اپنے دوست کو اس کی ذہانت کی داد دیتا رہا۔

پرکاش کی زندگی کے اداس ترین لمحات وہ ہیں جب وہ اپنی محبوبہ کا ذکر کرتا ہے۔ حسین چاندنی راتوں میں جب وہ ریگل سے کوئی انگریزی فلم دیکھ کر باہر نکلتا ہے تو اک دم اداس ہو کر کہتا ہے۔ " یار میں کتنا اکیلا ہوں، میرا کوئی نہیں۔ کوئی مجھ سے پیار نہیں کرتا " پھر اک دم خاموش ہو جاتا ہے چند لمحوں کے بعد پھر کہنے لگتا ہے " ہم کیسی بوگس زندگی گزار رہے ہیں " پھر چپ ہو جاتا ہے۔ پندرہ منٹ بعد وہ اپنی محبوبہ کی باتیں کرنا شروع کر دیتا ہے کس طرح وہ لڑکی اس کی زندگی میں آئی۔ اور پھر چلی گئی۔ کیسے اس کی اپنی شادی ونود کی " بہن " یعنی " سورگ " سے ہو گئی۔ شادی کے بعد کیسے ملاقاتیں ہوتی رہیں۔ اِدھر اُدھر کے واقعات سنانے کے بعد وہ ایک دم سنجیدہ ہو کر بجھے بجھے انداز میں کہتا ہے — " کاش تم اسے دیکھ سکتے وہ کتنی اچھی تھی۔ لیکن اب ؛ مسلسل جدائی ہی مجھ بدنصیب کے لیے رہ گئی ہے " راستے کے موڑ پر آکر وہ ایک دم جدا ہو جاتا ہے۔ دور سے اپنے دوست کو آواز دیتا ہے۔ " کل ضرور آنا "

اور اندھیرے میں اس کے سائیکل کی وہ پھڑپھڑاہٹ دیر تک تیرتی رہتی ہے۔

پرکاش لکھنے کے معاملے میں بہت سست واقع ہوا ہے۔ مہینوں ایک کہانی کو ختم نہیں کر پاتا۔ نظریاتی طور سے مارکسیت اور ترقی پسند تحریک کا ہمنوا ہے۔ لیکن ساتھ ہی متوسط طبقے کی مخصوص عادات کا مالک ہے۔ جب کبھی کوئی شخص اس کی بے عملی پر اعتراض کرتا ہے تو وہ پریشان نہیں ہوتا بلکہ خوشی خوشی اس اعتراض کو قبول کر لیتا ہے۔

لیکن نہیں! اس کا ایک عمل بھی ہے وہ اپنی تمام تر خامیوں اور کوتاہیوں کے باوجود ہر وقت اس ٹوہ میں رہتا ہے کہ "شاہراہ" کے لیے اچھے سے اچھے مضامین حاصل کرے۔ اس کے لیے مسلسل خطوط لکھتا رہتا ہے۔ دوسری زبانوں سے نظموں سے ترجمے کرتا ہے اور بڑی تندہی سے "شاہراہ" کی ایڈیٹنگ کرتا ہے۔ اور جب پرچہ چھپ کر لوگوں کے پاس پہنچ جاتا ہے تو وہ ایسے خطوط کا منتظر رہتا ہے جن کی روشنی میں "شاہراہ" بہتر پرچہ بن سکتا ہو۔

پرکاش کے پروگرام بڑے دل چسپ ہوتے ہیں۔ مثلاً وہ امریکہ جانے کے لیے اسکیم بناتا ہے۔ اور بمبئی جانے کے لیے تیاری شروع کر دیتا ہے۔ بمبئی کا خیال آتے ہی وہ امرتسر کے بارے میں سوچنے لگتا ہے اور وہاں سے ہٹ کر نینی تال کا رخ کرتا ہے۔ سفر کی تکان کے بعد آرام کرنے کے لیے سگریٹ سلگا کر "شاہراہ" کے پروف پڑھنے لگتا ہے۔

اس کی زندگی کا حیران کن واقعہ اس کی پیدائش ہے جو نیروبی (افریقہ) میں ہوئی۔

اور اس کی روزمرہ زندگی کا دل چسپ ترین وقفہ (میں اسے وقفہ ہی کہوں گا) وہ ہوتا ہے جب وہ شاہراہ کے دفتر میں بیٹھ کر قسم قسم کے لوگوں کو نپٹاتا ہے۔ نئے نئے شاعروں اور افسانہ نویسوں سے بات چیت کرتا ہے۔ خندہ پیشانی سے ان کا استقبال کرتے ہوئے کہتا ہے۔

"آیئے تشریف رکھیے۔ فرمایئے میں آپ کی کیا خدمت کر سکتا ہوں۔"

"جی، میں ایک ناول آپ کی "فرم" سے چھپوانا چاہتا ہوں، اس کا معاوضہ آپ کیا دیں گے؟"

"خوب"

"اور ایک افسانہ بھی آپ کو دینا چاہتا ہوں۔"

"وہ بھی آپ اسی "فرم" سے چھپوانا چاہتے ہیں۔"

"جی نہیں وہ میں "شاہراہ" میں چھپوانا چاہتا ہوں۔ لیکن معاوضہ پہلے طے ہو جائے تو بہتر ہے۔"

"معاوضہ آپ دیتے ہیں یا لیتے ہیں؟"

"کیا مطلب ہے آپ کا؟"

"مطلب یہ ہے کہ آپ کا بینک بیلنس کتنا ہے؟"

"بینک بیلنس کی یہاں کیا ضرورت ہے؟"

"حضور بات یہ ہے کہ "شاہراہ" میں جو بھی چیز چھپتی ہے اس کا معاوضہ مصنف سے لیا جاتا ہے۔ کہیے آپ کتنا دے سکیں گے۔ اور ہاں، کیا میں آپ کے اسم گرامی سے متعارف ہونے کی جسارت کر سکتا ہوں۔"

"جی مجھے نردوش پاگل پوری کہتے ہیں۔"

"خوب! آپ کن پرچوں میں لکھتے ہیں"

"تو کیا میرا نام آج تک آپ کی نظر سے نہیں گزرا؟"

"میری بدقسمتی، کہ یہ سعادت ہنوز مجھے نصیب نہیں ہوئی۔"

"تو پھر آپ ناول کی بات کر لیجیے۔"

"ہاں ہاں بتایئے کیا دیں گے آپ"

"آپ تو مذاق کر رہے ہیں۔"

"مذاق! ٹھہریئے ایک طریقہ اور بھی ہے۔ آپ یہاں نیچے پکوڑے بیچنے والے کے پاس کیوں نہیں چلے جاتے۔ آپ کے ناول کی اشاعت بس اتنی ہی ہو جائے گی جتنے اس کے صفحات ہیں۔"

اور بے چارہ ناول نگار دو چار منٹ عجیب سراسیمگی کے عالم میں ہکلانے کے بعد ـــ آداب عرض کرکے دفتر " شاہراہ " سے اردو بازار میں آجاتا ہے۔ اور " شاہراہ " کے دفتر کی پیشانی پر لٹکے ہوئے ۴٫ فٹ لمبے بورڈ کو حسرت ناک نگاہوں سے دیکھ کر آگے چل دیتا ہے۔

اس کے جاتے ہی پرکاش پنڈت اپنے پاس بیٹھے ہوئے مسٹر پھلجھڑی نارائن سے کہتا ہے۔

" آپ بی۔ اے میں کون کون سے مضامین پڑھتے تھے "

" حساب اور ـــ "

" بس ـــ بس تو پھر آپ اندازہ لگائیے کہ ہندوستان میں کل کتنے ادیب بستے ہیں "

" لالہ رلدو رام جی آپ بھی کوشش کیجئے "

دو چار منٹ خاموشی رہتی ہے۔ اور پھر پرکاش پنڈت خود ہی بولتا ہے۔

" مسٹر پھلجھڑی نارائن جی آپ اپنے آپ کو بھی گن لیجئے گا۔ آخر آپ نے بھی ادب کی کچھ کم خدمت نہیں کی۔ خدمت کرتے کرتے آپ کی ٹانگیں دوہری ہوگئی ہیں "

اور پھر دفتر " شاہراہ " میں بیٹھے ہوئے پھلجھڑی نارائن، درگا نندن، رلدو رام، سب ایک دم قہقہے لگانے لگتے ہیں۔

پرکاش پنڈت ایک دم سنجیدہ ہوکر ان سے پوچھتا ہے " کیا بات ہوئی تھی ـــ آپ کس بات پر ہنسے تھے ـــ کیا بات ہوئی تھی "

اس مرتبہ " حاضرین " اس کی مسکین صورت اور قہقہہ خیز سنجیدگی پر مسلسل ہنستے چلے جاتے ہیں۔

یہ ہے پرکاش پنڈت جو یہ اسکیچ پڑھ کر پاس بیٹھے ہوئے کسی جینکی داس سے کہے گا۔

" کاش ! میرے دوست تجھ کو سمجھ سکتے "

انور سدید

کچھ روز ہوئے میرے ایک دوست نے مجھے میری بیوی، بیٹے، بہو اور پوتے کو رات کے کھانے پر مدعو کیا۔ ہم لوگ آٹھ بجے کے آس پاس ان کے ہاں پہنچے۔ وہاں پہنچنے پر پتہ چلا میرے دوست نے اچھی خاصی ہنگامہ خیز پارٹی کا انتظام کر رکھا تھا کچھ مہمان پہنچ چکے تھے۔ کچھ مہمانوں کے بہت جلد پہنچنے کی توقع تھی۔ کوئی ۹ بجے کے قریب خوشبوؤں رنگوں اور روشنیوں کا ایک اجتماع کمرے میں موجزن ہو چکا تھا۔ مردوں، عورتوں اور بچوں کی گفتگو زیر وبم کے مراحل سے گزر رہی تھی۔ کبھی کبھی اس میں تیز طرار جملے اور بلند آواز قہقہے بھی شامل ہو جاتے۔ جب یہ محفلِ رنگ و بو نقطۂ عروج پر پہنچنے کے قریب تھی تو چودہ پندرہ سال کا ایک لڑکا ہاتھ میں کاغذ کا ایک تراشا لیے میری جانب بڑھا اور یہ تراشا میری جانب پھیلاتے ہوئے یوں گویا ہوا:

"میرا نام موہن ہے میرے گھر کے لوگ مجھے اتفاق سے ارسطو کہہ کر پکارتے ہیں۔ انکل مجھے آپ کی مدد کی ضرورت ہے۔ میرے پاس جنرل نالج کے کچھ سوالات ہیں۔ سنا ہے آپ کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ میں اس امید سے آپ کے پاس آیا ہوں کہ آپ ضرور میری مدد کریں گے۔"

میں اس وقت ہوش و سرمستی کی اس منزل پر تھا جو قی الحال عرفان، کی منزل ہرگز نہیں تھی اور نہ ہی امتحان سے گزرنے اور سرخ رو ہو کر نکلنے کی منزل تھی لیکن بچے

کا اندازِ گفتگو اس قدر شائستہ اور مہذب تھا کہ میں نے تراشا فوراً اس کے ہاتھ سے لے لیا اور اس پر مجتمع استفسارات کی تفصیل پر تیرتی ہوئی نظر ڈالی۔ اس دوران میں بچے کی مسکراہٹ میں انتہائی شرارت آمیز دھار پیدا ہو چکی تھی اور وہ میرے اندر اترنے کی کوشش کر رہا تھا۔

سوالنامہ میں سوالات کی تفصیل کچھ اس قسم کی تھی:

۱۔ نپولین کے سر پر کتنے بال تھے؟ صحیح تعداد کیا تھی؟

۲۔ مرغی کے انڈے کے خول کے نصف حصّے کو اگر کشتی کی طرح استعمال کیا جائے تو کیا اس میں بیٹھ کر ایک چھوٹی چوہیا اوسط چوڑائی کے دریا کو پار کر سکتی ہے؟

۳۔ آلو بخارے میں آلو کی مقدار اور بخارے کے جغرافیے میں کیا تعلق ہے۔

۴۔ مائکل جیکسن اور میڈونا کو اگر دودھ اور شکنجبین۔ دونوں مشروب ایک ساتھ پیش کیے جائیں تو دونوں اپنی اپنی پسند کے مطابق کون سے مشروب کا انتخاب کریں گے۔

۵۔ ؟

سوالنامہ نے مجھ پر یک لخت جادوئی اثر کیا۔ میں یکا یک 'عرفان' کی منزل پر پہنچ گیا۔ میں نے لڑکے کے سامنے فوراً ایک تجویز رکھی۔ موہن عرف ارسطو۔ ایک سوالنامہ میرے پاس بھی ہے۔ یوں کرو، تم میرے سوالنامے کا جواب دے دو اور میں تمہارے سوالنامے کا۔ لڑکا کچھ دیر کے لیے سوچ میں پڑ گیا پھر بولا۔ "میرا اور آپ کا کیا مقابلہ؟ بہرحال کوشش کروں گا لیکن پہلے آپ کو میرے سوالنامے کا جواب دینا ہوگا۔"

میں نے فوراً ردِّ عمل کا اظہار کیا۔ "پہلے تمہیں جواب دینا ہوگا"

ہم دونوں ہجوم سے کچھ ہٹ کر ایک محفوظ گوشے میں آ گئے۔

"کہاں ہے آپ کا سوالنامہ؟" لڑکے نے سوال کیا

"میرے ذہن میں۔"

"عجیب سوالنامہ ہے۔ اچھا شروع کیجئے۔"

۱۔ ۴ دسمبر ۱۹۲۸ء کو میانی ضلع سرگودھا۔ پاکستان میں پیدا ہونے والے اس بچے کا کیا نام ہے جو ۶۰ سال کی عمر پر محکمہ آب پاشی سے ایگزیکٹو انجینئر کے عہدے سے سبکدوش ہوا؟

۲۔ سول انجینئرنگ اور اردو ادب میں کیا تعلق ہے۔

۳۔ اردو ادب کی مختلف تحریکوں سے متعلق واحد کتاب کا مصنف کون ہے؟

۴۔ وہ کون سا اردو ادیب ہے جو تنقید، تحقیق اور۔۔۔

میں ابھی اپنے سوالنامے کے چوتھے سوال تک ہی پہنچا تھا کہ لڑکا بول اٹھا

"بس، انکل۔ بس۔"

اور مجھے گھسیٹتے ہوئے اس سرگرم محفل کے کسی دوسرے حصے میں لے گیا اور مجھے ایک دراز قد، صحت مند اور واجبی طور پر خوش لباس شخص کے رو بہ رو کھڑا کر دیا۔

"یہ رہا آپ کے سب سوالوں کا جواب۔"

میں انور سدید سے بڑی گرمجوشی سے لپٹ کر ملا۔ میں نے لڑکے سے یہ نہیں پوچھا کہ وہ انور سدید کو کیسے جانتا تھا، اس کا دیا ہوا سوالنامہ میں نے انور سدید کی جیب میں ٹھونس دیا اور میں اور انور سدید لڑکے کو یہ یقین دلا کر محفل کے کسی دوسرے حصے میں جذب ہو گئے کہ لڑکے کے سوالنامے کا جواب انور سدید بذریعہ ڈاک اس کے پاس بھجوا دیں گے۔

میں تنہائی کے لمحات میں تخیل کی آنکھ سے اکثر مختلف قسم کے منظر دیکھتا ہوں یہ فینٹسی سا منظر ان میں سے ایک ہے اور میرے ذہن میں ابھرا بھی اسی انداز سے ہے۔

انور سدید سے میری پہلی 'جسمانی' ملاقات ۱۹۸۱ء میں لاہور میں ہوئی ان سے ذہنی ملاقات اس سے قبل کئی برسوں سے ہو رہی تھی۔ میں ان کی شخصیت

کی کچھ سوانحی تفصیلات اور کچھ ادبی تفصیلات سے سرسری طور پر شناسا تھا لیکن "براہِ راست تصادم" کا یہ پہلا موقع تھا۔ کچھ تاثرات میرے ذہن میں واضح نقوش کی صورت اختیار کر چکے تھے مثلاً انور سدید محکمۂ آب پاشی میں بہت بڑے عہدے پر فائز ہیں۔ انتہائی کثیر المطالعہ شخص ہیں۔ اطلاعات کی ترتیب و تدوین میں بے پناہ مہارت رکھتے ہیں۔ اور ان کو موضوع اور مضمون کی نوعیت سے محفوظ رکھنے اور بہ وقتِ ضرورت لپک کر اٹھا لینے اور استعمال کرنے کے فن سے بھی واقف ہیں۔

دوسری ملاقات ۱۹۸۷ء میں دہلی میں ہوئی

اور تیسری حال ہی میں فروری ۱۹۸۹ء میں پھر دہلی میں ہوئی۔

انور سدید کا جسمانی انداز حملہ آور کا سا انداز ہے لیکن گفتگو کا انداز دوستانہ اور پُر استدلال ہے۔ ان کے پاس اطلاعات کا ایک پورا جہان ہے ادب کے بارے میں، تاریخ کے بارے میں، کتابوں کے بارے میں اور شخصیات کے بارے میں۔ انور سدید کی خوبی یہ ہے کہ اطلاعات کی گہما گہمی نے ان کے ذہن میں غیر مطلوب کچرے کی صورت اختیار نہیں کی۔ ہر تفصیل ہر اطلاع اپنی مخصوص جگہ پر محفوظ ہے۔ وہ رشتہ بھی محفوظ ہے جو ایک تفصیل کا دوسری تفصیل سے اور ایک اطلاع کا دوسری اطلاع سے ہوتا ہے۔

انور سدید کی جسمانی ساخت اور شکل و شباہت سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اچھی صحت کے توسط سے خدا کی دی ہوئی تمام مہذب اور محفوظ نعمتوں سے فیض یاب ہوتے رہے ہیں۔ ظاہر ہے وہ اختر شیرانی، مجاز، منٹو، میراجی کے قبیلے کے آدمی نہیں ہیں۔ انتہا پسندی کی کمزور سی ایک لہر بہر حال کبھی کبھی اُن کے ذہن سے گزرتی ہے۔ وہ گفتگو کرتے ہوئے اکثر و بیشتر متوازن رہتے ہیں۔ صرف کبھی کبھار کوئی سخت لفظ بولتے ہیں۔ لیکن میرا اندازہ ہے وہ بڑی گہری قبائلی وابستگیوں کے آدمی ہیں اور محفوظ جارحیت کی مدد سے دشمنوں کا قلع قمع کرنے کا

بھی حوصلہ رکھتے ہیں۔ میرا یہ بھی اندازہ ہے کہ وہ اپنے انسائیکلوپیڈیائی ذخیرۂ اطلاعات کی دہشت سے خود بھی کافی حد تک متاثر ہو گئے ہیں اس لیے اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرتے وقت یلغار کا طریقِ کار مہذب سطحوں پر رکھتے ہیں۔

انور سدید دشمن کی عزت تو کرتے ہیں لیکن اسے قابلِ معافی قرار دینے کے لیے آسانی سے تیار نہیں ہوتے۔ ان کی شخصیت کے کچھ پہلو عناصر کی سطح پر ہیں اور کچھ پہلو عملی شہری کی سطح پر۔ اس لیے وہ ہر لمحہ ان دونوں پہلوؤں میں توازن کی سطح دریافت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے بعض اوقات اس توازن میں جھکاؤ دشمن کی بیخ کنی کے انداز کا ہوتا ہے۔

انور سدید کی ادبی شخصیت کی کثیر الجہتی کے پیشِ نظر کئی بار میرے دل میں خدشہ پیدا ہوا ہے کہ کہیں وہ اپنی خداداد قوت کے پھیلاؤ میں اپنی مرکزی شناخت کو گم تو نہیں کر رہے۔ وہ تحقیق بھی کرتے ہیں اور تنقید بھی لکھتے ہیں (فکر و خیال۔ اختلافات، اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش۔ انشائیہ اردو ادب میں۔ سفرنامہ اردو ادب میں) مخصوص مطالعے بھی کرتے ہیں (غالب کا جہاں اور اقبال کے کلاسیکی نقوش، میر انیس کی قلمرو)۔ طنز و مزاح سے تخلیقی دل چسپی رکھتے ہیں (غالب کے نئے خطوط)۔ یک موضوعی کتابیں بھی مرتب کرتے ہیں۔ (وزیر آغا۔ ایک مطالعہ۔ مولانا صلاح الدین احمد۔ ایک مطالعہ)۔ ترتیب و تالیف کے تحت خطوط بھی مرتب کرتے ہیں اور مختلف قسم کے ادبی انتخابات بھی۔ انور سدید کی تصانیف کی ایک لمبی فہرست ہے۔ اپنی شخصیت میں ایک نادر تخلیقی جہت بھی رکھتے ہیں جس کے تحت انشائیے لکھتے ہیں (ذکر اس پری وش کا) اور غزلیں بھی۔ معجزہ یہ ہے کہ ان کی منفرد اور مخصوص شناخت مسلسل اور متواتر روشن اور منوّر ہے اور اپنی تمام نجی، سماجی، خانگی، ملازمتی ادبی ہنگامہ آرائیوں میں بھی زندہ و تابندہ ہے۔ انجنیئر کے انداز میں تمام فاصلوں کی مسلسل پیمائش کرتے ہیں اور پھر ان کو عبور کر جاتے ہیں۔ اپنا دکھ سہنے اور اسے اپنے اندر جذب کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ کفائت شعار ہیں اس لیے مناسب سائز کے کاغذ پر خط

لکھتے ہیں اور مناسب سائز کے لفافے میں اسے بند کرکے مناسب رفتار کی ڈاک سے اسے بھجواتے ہیں اسٹیشن، ہوائی اڈہ، بس اڈہ ۔ میدان کارزار۔ ان سب کے مرکزی نقطے سے اپنے گھر کا ٹھیک فاصلہ اور ٹھیک راستہ جانتے ہیں۔ اور راستے کے پورے منظر نامے کو، چھوٹی سے چھوٹی تفصیل کو ذہن و دل میں رقم کیے ہوئے ہیں۔

میں کبھی کبھی بڑھتی ہوئی بھیڑ میں کھو جاتا ہوں۔ انور سدید "تیز رفتار ہونے کے باوجود چاک و چوبند آہستہ خرامی کو پسند کرتے ہیں اس لیے وہ ہمیشہ مجھے ٹھیک مقام اور ٹھیک موڑ پر مل جاتے ہیں اور ہم دونوں ساتھ ساتھ چلنے لگتے ہیں۔

یہ سفر جاری ہے ۔

انور سدید ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد ان کے اپنے قول کے مطابق کچھ کام ملتوی کرنے لگے ہیں ۔

ایک اور فینٹسی ـــ اور میری فینٹسی کا جانا پہچانا نوجوان ہیرو! شام کی محفل میں طلوع ہونے والا یہ نوجوان مجھے کل پھر اچانک مل گیا تھا۔ بہت خوش تھا اس کو اپنے تمام سوالات کا جواب انور سدید کی طرف سے مل چکا تھا ۔

انور سدید نے یہ کام بالکل ملتوی نہیں کیا ۔

کرشن ادیب

(جنگلی)

کرشن ادیب کی شخصیت اس نظم کے مانند ہے جس میں تفصیلات نہایت غلیظ ہوتی ہیں لیکن نظم مجموعی طور پر خوب صورت ہوتی ہے۔ اس کی مقبولِ عام تصویر کچھ اس قسم کی ہے۔

کرشن ادیب آوارہ گرد ہے۔

بے کاری اس کا مستقل پیشہ ہے

درجنوں لڑکیوں سے عشق کر چکا ہے

پہلے دوسروں کے شعر سنایا کرتا تھا۔ اب بہت سالوں سے اپنے شعر سناتا ہے۔ وغیرہ وغیرہ !!

کرشن ادیب کی یہ تصویر جزئیات کے اعتبار سے سراسر غلط نہیں ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ آوارہ گرد ہی نہیں بلکہ جہاں گرد ہے۔ بے کاری اس کا مستقل پیشہ ہے اور وہ درجنوں لڑکیوں سے عشق بھی کر چکا ہے اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ وہ پچھلے کئی برس سے اپنے شعر سنا رہا ہے۔ کرشن ادیب کی اس تصویر میں یار لوگوں نے کچھ رنگ ضرورت سے زیادہ ہلکے کر دیئے ہیں اور کچھ ضرورت سے زیادہ گہرے کر دیئے ہیں۔ باقی تصویر بظاہر حقیقت کے کافی قریب ہے لیکن کرشن ادیب

تصویر کے پردے میں عریاں ہونے کے باوجود مکمل طور پر عریاں نہیں ہے۔ وہ اس ہیولے کی طرح ہے جو ہزار صورتیں اختیار کرتا ہے!

کرشن ادیب نے اپنی مقبولِ عام تصویر کو قبولِ عام کی سند دلانے کے لیے ایڑی چوٹی کا زور لگایا ہے۔ اپنی زبان سے اپنے دوستوں، واقف کاروں اور مداحوں کو اپنی آوارگی و جہاں گردی، بے سروپا زندگی کے واقعات سنائے ہیں اور ترمیم و اضافہ کے ساتھ سنائے ہیں۔ اُن سے اپنے کارناموں کی داد طلب کی ہے۔ جنس اور نقد۔ دونوں صورتوں میں جھولیاں بھر بھر کر وصول پائی ہے۔

اس کی زندگی کا سفر بڑا پُر پیچ اور طویل ہے۔ بچپن میں وہ سکول جانے کی بجائے خوب صورت چہروں سے عشق کرنے میں مصروف رہا کچھ اور بڑا ہوا تو ایک شوگر مل میں مزدوری کرنے لگا۔ وہاں سے ٹوٹا تو پنجاب کے مختلف شہروں میں جاکر لوہاروں کی بھٹیوں پر ہتھوڑے چلانے کا کام کرتا رہا اور پھر دہلی میں آکر سینکڑوں پیشے اختیار کیے لیکن بدقسمتی کہ اسے کسی پیشے نے اختیار نہیں کیا۔ تعلیم کے زیور سے آراستہ ہونے کے لیے اس نے پنجاب یونیورسٹی سے "ادیب" کا امتحان پاس کیا جو خوش قسمتی سے بعدازاں بطور تخلّص (بلکہ محض تخلّص کے طور پر ہی) اس کے لیے کارآمد ثابت ہوا۔ اس کی زندگی میں آج تک کوئی ایسا واقعہ ظہور پذیر نہیں ہوا جس کی وجہ سے اُسے مروّجہ اخلاقی اور سماجی مقام بخشا جا سکے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس نے اپنی سیاہ تصویر کی کمپوزیشن بگاڑنے سے احتراز کیا ہو کیونکہ اس کے فن کار ہوتے ہیں آج تک اس کے دشمنوں کو بھی شک نہیں ہوا۔

کرشن ادیب سے میری پہلی ملاقات ۴۸ء میں ہوئی تھی۔ اردو بازار دہلی میں وہ ساحر لدھیانوی کے ساتھ تھا۔ ساحر کی وساطت سے اس کے ساتھ میرا تعارف ہوا۔ میں کرشن ادیب سے مل کر بڑا متاثر ہوا کیوں کہ اس کا حلیہ ساحر سے بھی زیادہ شاعرانہ تھا۔ دوسری ملاقات فیروز پور میں ہوئی جہاں وہ بن بلائے مہمان کی طرح میرے

مکان پر آگیا اور رات بھر اپنے تازہ ترین عشق کی المناک داستان سنانے کے علاوہ اپنی زندگی کے وہ سنسنی خیز واقعات سناتا رہا جن کی بنا پر اس کی مقبولِ عام تصویر لوگوں کے ذہن میں ترتیب پا رہی تھی۔ اس ملاقات سے مجھے یہ پتہ چلا کہ کرشن ادیب کو ہزاروں نئے اور پرانے اشعار زبانی یاد ہیں اور بہت سے مشہور و معروف شعرا کو ذاتی طور پر ٹھیک اسی طرح جانتا ہے جس طرح لوگ اپنے ریس کے گھوڑوں کو جانتے ہیں۔ پھر اس کے بعد تیسری ملاقات دہلی میں ہنسراج رہبر کے مکان پر ہوئی اور اس ملاقات کے بعد ہماری مسلسل ملاقاتوں کا آغاز ہوا۔

کرشن ادیب جسمانی طور پر کمزور ہونے کے باوجود اُن مردوں کی صف میں آتا ہے جن کی کشش عورتیں فطری طور پر محسوس کرتی ہیں۔ اس کا قد لمبا ہے، جسم دبلا پتلا، بال گھنے، ملائم اور خوب صورت ہیں۔ پیشانی سے وہ خوش بختی کا ثبوت دیتا ہے (ویسے عملی زندگی میں اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا) آنکھوں میں عجیب و غریب قسم کا اضطراب، بے بسی، امید، بے چینی، افسردگی، یاس، آتشِ نفس۔ خدا جانے کتنے متضاد عناصر کا امتزاج ہے۔ میں نے ان میں مسرت دیکھی ہے۔ شرارت دیکھی ہے اور وہ وسعت و ہمہ گیری دیکھی ہے جو صرف نیلے آسمان یا کھلے میدانوں اور پہاڑیوں میں ہوتی ہے۔ چہرے پر گوشت کی کمی ہے لیکن اس میں منفرد قسم کی کشش ہے جو پہلی ہی نظر میں دیکھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہے۔ ہونٹ قدرے موٹے ہیں لیکن ان کی ساخت سے جذبے کی شدّت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ہونٹ ایک ایسے شخص کے ہونٹ ہیں جو جسمانی اعتبار سے بھرپور محبت کے قابل ہے لیکن بے قاعدہ و بے ترتیب زندگی اور بیماریوں کی وجہ سے کمزور ہو چکا ہے۔ باقی جسم عام آدمی کا جسم ہے۔ بالوں سے ڈھکا ہوا، جانور کا جسم، شکاری کا جسم۔ ہاتھ بڑے خوب صورت ہیں لیکن یہ ہاتھ خالص فنکار کے ہاتھ نہیں۔ ان میں لچک اور نرمی کے ساتھ ساتھ سختی اور کھردرا پن بھی ہے۔ اس کی لمبی انگلیاں لوہا کوٹنے، دوستوں کے مکانوں کے تالے کھولنے اور تصویروں میں رنگ بھرنے کے علاوہ رقص کی مدراؤں کے دائرے بھی بنا سکتی ہیں۔

کرشن ادیب کا اندازِ گفتگو اس کی صد رنگ شخصیت کا سب سے دل چسپ پہلو ہے۔ وہ فنِ گفتگو کا ماہر، گفتار کا غازی اور باتوں کا سوداگر ہے۔ اس کی زبان سے الفاظ پہاڑی ندی کی موجوں کی طرح بہتے ہیں۔ اس کا انگریزی مطالعہ اگرچہ بہت محدود ہے لیکن بُرا وقت پڑنے پر وہ اس محدود علم سے بھی بڑے بڑے معرکے مار سکتا ہے۔ کیٹس اور شیلی اس کے محبوب شعرا ہیں (جن کو اس نے قطعاً نہیں پڑھا) ایذرا پاؤنڈ، ٹی ایس ایلیٹ سے بڑی عقیدت رکھتا ہے (اگرچہ ان کی شاعری اس کے فہم سے ماورا ہے)۔ اردو اس کی رگ و پے میں سرائیت کر چکی ہے۔ پنجابی زبان کا استعمال وہ لطیفے اور "بولیاں" سنانے کے لیے کرتا ہے۔ ہندی نظمیں اس نے لڑکیوں کو متاثر کرنے کے لیے یاد کر رکھی ہیں۔ دوستوں کی محفل میں موڈ آنے پر گھنٹوں بول سکتا ہے۔ اُن کو گدگدا سکتا ہے، جھنجھوڑ سکتا ہے اور ان کو اشتعال دلا سکتا ہے۔ اُن کو ایسی انوکھی تفصیلات سے آگاہ کر سکتا ہے۔ جو صرف زندگی کے وسیع تجربے سے حاصل ہوتی ہیں۔ وہ اس کی باتیں سنتے ہیں، ہنستے ہیں، قہقہے لگاتے ہیں۔ داد دیتے ہیں اور جانے سے پہلے بخوشی کئی بار نقد معاوضہ ادا کر کے جاتے ہیں۔ کرشن ادیب اُن کی کمزوریوں سے واقف ہے۔ وہ مسکراتا ہے اور محفل میں آنے والے نئے دوستوں کے ساتھ کسی تازہ مہم پر روانہ ہو جاتا ہے۔

لباس کے بارے میں اس کی بے پروائی ضرب المثل بن چکی ہے۔ اس کے لباس کا بے ترتیب ہونا ضروری ہے۔ اس کے کپڑے "پریس" نام کی ایجاد سے قطعی طور پر واقف نہیں۔ ان کا دو چار جگہوں سے جدا ہونا ضروری ہے۔ رنگوں کے بارے میں اس نے زیادہ غور نہیں کیا۔ کیونکہ پتلون کلکتہ سے آئی ہے۔ قمیض بمبئی کی پیداوار ہے اور کوٹ دہلی سے دریافت کیا گیا ہے۔ جرابیں پھٹی ہوئی ہیں اور بوٹ پالش سے ناآشنا ہیں۔ اس کے دن کے کپڑوں اور رات کے کپڑوں میں کوئی فرق نہیں۔ انھیں کپڑوں میں وہ سڑکیں ناپتا ہے۔ کافی ہاؤس میں لطافت، ظرافت اور کثافت کے دریا بہاتا ہے اور رات ہونے پر انھیں کپڑوں میں سو جاتا ہے۔ نہانے کی ضرورت محسوس ہو تو یار لوگوں کے گھروں کے غسل خانے استعمال کرتا ہے۔ گرمی، آندھی،

طوفان، سخت سردی، بھوک پیاس، کوئی چیز اس کے نحیف و نزار جسم پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ صبح کا سورج نمودار ہوتا ہے اور وہ مسکراتا ہوا اس کے استقبال کے لیے شاہراہوں پر آجاتا ہے۔ پھر کسی ہوٹل کے کونے میں بیٹھ کر یار لوگوں کو "ٹکٹ" لگا کر اپنی تازہ غزل سناتا ہے اور اسی ہوٹل میں بیٹھ کر نہایت پُر تکلف لنچ کھا کر ٹکٹ سے اکٹھی کی ہوئی رقم بطور بل اور بیرے کی ٹپ ادا کرتا ہے۔

بنیادی طور پر کرشن ادیب کا کردار ایک جنگلی جانور کا کردار ہے۔ اس جنگلی جانور کا کردار، جو تہذیب کی نزاکتوں سے واقف ہونے کے باوجود شکار کی بو سونگھتا پھر رہا ہے۔ دائمی مسرت سے اُسے وحشت ہوتی ہے۔ وہ لمحہ، مسرت کو شدید سے شدید تر کرنا چاہتا ہے وہ موسموں کے سب راز جانتا ہے۔ تغیرات کی نبض پہچانتا ہے۔ سب زبانوں سب بولیوں کا مطلب سمجھتا ہے۔ اس کو آج اور صرف آج سے دلچسپی ہے۔ وہ گھر یا گھونسلا بنا کر رہنے کے فن سے واقف نہیں ہے۔ صرف پرواز کرنا جانتا ہے۔ سفر کی لذت کا شیدائی ہے۔ وقت اور فاصلوں کی حدود سے باہر، معاش کی فکر سے آزاد، صحراؤں، بیابانوں، آسمانوں کی وسعتوں کو اپنی گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ شہر، قصبے، مکان، گلیاں، بازار، کوچے — سبھی اس کی لپیٹ میں آتے ہیں لیکن اس کے پر نہیں کاٹ سکتے۔ اس کے قدموں میں زنجیر نہیں پہنا سکتے۔ وہ آزاد ہے ازل سے ابد تک۔ وہ ایک ایسا مسافر ہے جو صدیوں سے منزل کی تلاش میں محوِ سفر ہے۔ وہ ایک آوارہ خواب ہے جو برسوں ذہن کے گرد منڈلاتا رہتا ہے۔ سماجی حد بندیوں اور قوانین کو پھلانگتا، نیلی دُھند کی طرح افق کو چومتا نظر آتا ہے۔ یہ کرشن ادیب ہے۔ اس سے مل کر آپ اپنی شخصیت کے اس ٹکڑے سے ملتے ہیں جو آپ سے گردشِ روزگار میں کہیں بچھڑ چکا ہے۔

اور نظم و ضبط کا دشمن ہوتے ہوئے بھی وہ زندگی کی نفاستوں کا شیدائی ہے۔ اچھے کھانے اس کی کمزوری ہیں۔ چائے وہ خاص اہتمام اور سلیقے کے ساتھ پیتا ہے۔ چائے دانی کا خوب صورت ہونا ضروری ہے۔ پیالیوں کو دیکھ کر چینی تصویروں کی یاد آنی چاہیے۔ چائے ٹھیک اسی طرح سے پیالیوں میں گرے جس طرح اے حمید کی کہانیوں میں گرتی ہے۔ گفتگو کا لطف اٹھانے کے لیے باذوق دوستوں کا چائے کی میز پر ہونا

ضروری ہے اور اگر ممکن ہو تو میزبان کی بیوی بھی وہاں موجود ہو۔ اس ماحول میں کرشن ادیب لہلہا اٹھتا ہے، مسکراتا ہے، ہنستا ہے اور اشعار کی پھلجھڑیاں چھوڑتا ہے۔ محفل کو گدگداتا ہے اور چائے کا بھرپور لطف اٹھاتا ہے!

کرشن ادیب پیدائشی عاشق ہے۔ گلیوں، بازاروں، سڑکوں، شراب خانوں، ریستورانوں کا موسموں کے حسن کا اور سب سے زیادہ عورت کا، اس میں CASANOVA بننے کے سبھی خصائل موجود ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک عجیب و غریب قسم کی ملائمیت ہے جو جسم کی وساطت سے روح میں اُتر جاتی ہے۔ لیکن جسم کو کریدنے سے گریز کرتی ہے۔ میں نے اسے لڑکیوں اور عورتوں پر عقاب کی طرح جھپٹتے نہیں دیکھا۔ ان کی ذات میں اپنی پوری شخصیت کو تحلیل کرتے دیکھا ہے۔ اس کی زندگی کے بہترین سال اسی غم کی آبیاری کرنے میں گزرے ہیں جو اس کو اُن لڑکیوں سے ملا ہے ۔۔ جو اس کے ساتھ محبت کرنے کے بعد اپنے جمال کی وسعتوں میں معدوم ہوگئیں۔ کرشن ادیب کے عشق میں خلیل جبران کے عشق کا سا تقدس ہے۔ وہ صبحدم محبوب کا نام لے کر بیدار ہوتا ہے۔ رات کو سونے سے پہلے محبوب کو یاد کرتا ہے۔ دن بھر اپنی منتشر شخصیت کے کرشمے دکھاتا ہے تاکہ لوگ اس کے جنگلی کردار کے نرم گوشے کو نہ دیکھ سکیں۔ میں نے اُسے ہزل گوئی کرتے سُنا ہے۔ غلیظ ترین لطیفے اور اُن سے لطف اندوز ہوتے دیکھا ہے لیکن خلیل جبران کو ذلیل کرتے نہیں دیکھا غم کا تمسخر اڑاتے نہیں دیکھا۔ اس کا راستہ وہی ہے جو صبا کا ہوتا ہے۔ جو چاندنی کا ہوتا ہے جو ستاروں کا ہوتا ہے۔ اور جو نیلے آسمان کا ہوتا ہے۔

لیکن کرشن ادیب بنیادی طور پر اُن عاشقوں میں سے نہیں جو شادی کو عشق کی معراج سمجھتے ہیں۔ اس کا جنگلی کردار اس کے سماجی کردار سے زیادہ اہم ہے۔ وہ محبوبہ کو بیوی بنا کر اپنی نظروں سے گرانا نہیں چاہتا۔ ذمہ داری سے وہ بھاگتا ہے۔ اُسے ڈر لگتا ہے کہ اب اسے اپنے جنگلی کردار کی قربانی دینا پڑے گی۔ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ کرشن ادیب کو باقاعدہ ملازمت اختیار کرنا پڑے گی۔ کپڑے، لتے، آٹا، دال کی فکر کرنا پڑے گی اور جب بچے ہو جائیں گے تو اُن کی تعلیم کا بندوبست کرنا پڑے گا۔

اور یہ عظیم کارنامہ ایسا ہے جو کرشن ادیب کی فطرت کے خلاف ہے، اس کی قوت، اس کی حدود سے باہر ہے۔ لیکن کرشن ادیب کی زندگی کا تضاد اسی کارنامے سے ابھرتا ہے۔ اسی کارنامے سے پتہ چلتا ہے کہ کس طرح جنگلی جانور موسموں کے تغیرات کا مقابلہ کرنے کے لیے اپنے جسم کی ساخت بدل لیتا ہے۔ سرد ملکوں میں اس کے جسم پر بال اُگ آتے ہیں۔ کھردری زمین پر اس کے پاؤں کی کھال سخت ہو جاتی ہے اور اونچے پیڑ دیکھ کر اس کے اندر لپکنے کی قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ کرشن ادیب کے اندر چھپا ہوا جنگلی جانور وقت آنے پر محبوبہ کو بیوی بنا لیتا ہے۔ تین بچوں کا باپ بن جاتا ہے اور اگریکلچر یونیورسٹی میں بہ حیثیت فوٹوگرافر ملازمت اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن اپنے جنگلی کردار پر حرف نہیں آنے دیتا۔ دن بھر گھریلو ذمے داریاں پوری کرنے کے لیے ملازمت کے فرائض ادا کرتا ہے لیکن شام ہوتے ہی وہ گھر سے نکل جاتا ہے۔ یار لوگوں کی محفلیں اس کا انتظار کرتی ہیں۔ اس کے دوستوں، مداحوں کی فہرست آج بھی لمبی ہے۔ شہر بھر کے شاعر مصوّر، گلوکار اس کے چاہنے والوں میں سے ہیں (کرشن ادیب کو یہ بھی فخر محسوس ہوتا ہے کہ اس کی غزلیں جگجیت سنگھ اور محمد رفیع جیسے گلوکار گاتے ہیں) وہ جہاں جاتا ہے لوگ اس کی پذیرائی کرتے ہیں۔ کرشن ادیب ان کے ساتھ بیٹھا شرابیں پیتا ہے۔ سگریٹیں پھونکتا ہے۔ سنجیدہ غیر سنجیدہ موضوعات پر اپنے مخصوص لہجے میں باتیں کرتا ہے۔ ان خود فراموشی کے لمحوں میں بیتے دنوں کی یادوں کو تازہ کرتا ہے جب وہ مملکت بیکاری کا بادشاہ تھا۔

میں سوچتا ہوں کیا کرشن ادیب اب بھی شراب کے نشے میں سرسوں کے تیل کو شراب سمجھ کر پی سکتا ہے؟ کیا اب بھی وہ کھلونے بیچنے والے کی دکان سے گیند چوری کر کے اپنے میزبان دوست کی بچی کو پیش کر سکتا ہے؟ — یہ سوال بڑے اہم ہیں کیونکہ میں نے اُسے یہ سب کام کرتے اور ان کے علاوہ بہت سے عجیب و غریب کام بڑی آسانی سے اور خوش اسلوبی سے سرانجام دیتے — اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔

میں خود ہی اس سوال کا جواب دینا چاہتا ہوں۔ کرشن ادیب میں زندگی کی لگن اس قدر شدید ہے کہ وہ گھر سے باہر نکل کر گلیوں، بازاروں، سڑکوں کو اپنے استقبال کے لیے مجبور کر دیتا ہے۔ وہ دو بار تپدق کا شکار ہو چکا ہے۔ ایک بار اس کا نروس بریک ڈاؤن ہو چکا ہے اور ابھی گزشتہ دنوں وہ ہسپتال میں کشمکشِ مرگ و حیات میں مبتلا آکسیجن کے رحم و کرم پر رہا ہے۔ یہ معجزہ ہے کہ وہ آج بھی زندہ ہے۔ منوں تمباکو پی چکا اور کھا چکا ہے۔ ٹنوں شراب اُس کے جسم کی وادی سے چُپ چاپ بہہ گئی ہے، وہ لوگوں کا ہزاروں روپیہ جائز مال کی طرح ہضم کر چکا ہے۔ درجنوں لڑکیوں سے بھرپور عشق کر چکا ہے۔ بڑے بڑے فلم اسٹاروں، فن کاروں، شاعروں کا ہم نوالہ و ہم پیالہ رہ چکا ہے اور "مارکو پولو" کی طرح ہندوستان کے شہروں، قصبوں، جنگلوں اور ویرانوں کی سیاحت کر چکا ہے۔ وہ ایک ایسا شادی شدہ برہمچاری ہے جو سرسوں کا تیل تو کیا زہر بھی پی سکتا ہے۔ تالوں، زنجیروں اور لوہے کی دیواروں کو اپنی شعلہ بار آنکھوں سے پگھلا سکتا ہے۔ وقت آنے پر کھلونے بیچنے والے کی ساری دکان لوٹ سکتا ہے اور کھلونے دنیا بھر کے بچّوں میں تقسیم کر سکتا ہے!

لیکن خوش قسمتی سے کرشن ادیب کے ازلی و ابدی جنگلی کردار نے اپنا محبوب مشغلہ تلاش کر لیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ یہ تلاش بڑی کٹھن تھی اس تلاش میں اسے اپنی صحت، اپنے سکون کی قربانی دینی پڑی لیکن جو کچھ اس نے حاصل کیا ہے وہ دیرپا ہے، خوب صورت ہے اور اپنے اندر وسیع امکانات لیے ہوئے ہے۔

میں اس کی نظمیں پڑھتا ہوں
غالباً آپ بھی پڑھتے ہوں گے
لیکن یہ ایک الگ داستان ہے!

مخمور جالندھری

زور بادی گریک

مخمور جالندھری، کرنل رنجیت، زور آور سنگھ اور دوسرے کئی قلمی نام ایک ایسے شخص کے تھے جس کا اصلی نام گوربخش سنگھ تھا اور جو جسمانی ساخت اور ذہنی جذباتی اور فکری کشادگی اور کثیر الجہتی کے اعتبار سے اتنا ہی بڑا تھا جتنا بڑا تمام ترکیفیات توازن و عدم توازن، تضاد و عدم تضاد کے ساتھ کوئی بھی مظہر حیات ہو سکتا ہے۔ یکم جنوری ۱۹۷۹ء کو جب مخمور جالندھری کی وفات ہوئی تو ان کے گھر کے لوگوں کے بیان کے مطابق ان کی عمر کم و بیش ۶۴ برس تھی۔ کسی ٹھوس ثبوت کی عدم موجودگی میں ان کی تاریخ پیدائش کے بارے میں یقین سے کچھ کہنا ممکن نہیں ہے۔ مخمور جالندھری سے میری پہلی ملاقات ۱۹۴۷ء کے اواخر میں جالندھر چھاؤنی میں ہوئی۔ اس وقت میری عمر ۱۹ برس تھی اور میں فیروز پور کے ایک کالج میں بی۔ اے کے آخری سال کا طالب علم تھا۔ اور ریاضی اور سائنس کے نصابی جبر کے باوجود میں چونکہ تخلیقی طور پر طلسم شعر و ادب میں گرفتار ہو چکا تھا اس لیے اپنا ابتدائی ذخیرۂ منظومات کسی مشہور و مستند ادبی شخصیت پر 'نازل' کرنے کے لیے بے قرار تھا۔ خط و کتابت کے ذریعے اب تک میں نے جو رابطہ احمد ندیم قاسمی اور فکر تونسوی کے ساتھ قائم کیا تھا۔ وہ ملک کی تقسیم کے بعد کچھ غیر یقینی سا ہو چلا تھا۔ اس صورت حال کے باعث میں نے مخمور جالندھری کو ایک خط لکھا۔ اور ان سے ملنے کے لیے اپنی خواہش کا اظہار کیا۔ ان کی جانب سے حوصلہ افزا

جواب پاتے ہی میں ایک شام اپنے گھر سے فرار ہوگیا اور فیروز پور سے جالندھر پہنچ گیا۔ مخمور جالندھری ان دنوں لال کرتی بازار جالندھر چھاؤنی میں رہتے تھے اور اپنے گھر کے قریب ہی ایک بیکری چلاتے تھے جہاں تیار کی ہوئی ڈبل روٹیاں اور دیگر لذائذ وہ عام ذرائع سے فروخت کرنے کے علاوہ فوج کو بھی سپلائی کیا کرتے تھے۔ میں جب لال کرتی بازار کی اس بیکری میں پہنچا اور ایک میز کے گرد بیٹھے ہوئے مصروفِ کاروبار شام لوگوں کے سامنے (جن میں مخمور جالندھری اور فکر تونسوی بھی شامل تھے) اپنے نام کا اعلان کیا تو ایک واشگاف قہقہے نے میرا خیر مقدم کیا اور پھر میرے پہلے 'جامِ اضطراب' نے میں اپنی پرجوش نظم خوانی اور شدید ردِ عمل سے جو متاعِ گراں قدر بہ حفاظت لے کر فیروز پور لوٹا ان میں بہتر ادبی بصیرت کے علاوہ میری وہ چند اولین ادبی کاوشیں تھیں جن میں میری وہ نظم سرِ فہرست تھی جو ۱۹۴۸ء میں "سنگِ میل" پشاور میں 'اکیلی' کے عنوان سے شائع ہوئی۔

مخمور جالندھری سے اس پہلی ملاقات کے طفیل ملاقاتوں کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ ۱۹۴۸ء سے لے کر آخر تک ان کے عرصۂ حیات میں جاری رہا۔ ملاقاتوں کے اس سفر میں مخمور جالندھری نے جالندھر سے دہلی منتقل ہونے کے بعد ایک ایسے انتہائی تحرک انگیز باب کا اضافہ کیا جو آج تک میرے لیے اور میرے بہت سے دوستوں کے لیے منبعِ نور کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس باب میں مخمور جالندھری کی اوائل عمری اور جوانی کی مہمات کے علاوہ وہ ادبی مہمات بھی شامل تھیں جن کا تعلق اردو ادب، عالمی ادب، حلقہ اربابِ ذوق، ترقی پسند تحریک اور ان تخلیقی سرگرمیوں کے ساتھ تھا جو تقسیم ہند سے پہلے کی دو تین دہائیوں اور تقسیم ہند کے آس پاس کے برسوں کے اردو زبان کے تخلیقی اور ادبی منظر نامے کا حصہ تھیں۔ مخمور جالندھری نے اپنی سب سے پہلی نظم 'مچھلی والی' ۱۵ اپریل ۱۹۳۷ء کو لکھی تھی۔ ابتدا میں ولی شاہ جہاں پوری اور بعد ازاں سیماب اکبر آبادی سے مشورۂ سخن بھی لیتے رہے تھے۔ میراجی، قیوم نظر، یوسف ظفر اور حلقۂ اربابِ ذوق کے ساتھ ان کا برسوں تک گہرا رابطہ رہا تھا۔ تقسیم ہند

سے قبل اردو زبان کا کوئی ادبی جریدہ اور حلقہ ارباب ذوق کا کوئی شعری انتخاب ایسا نہیں تھا جس میں مخمور جالندھری کی نظم شامل نہ ہوئی ہو۔ نظم کے شاعر کے طور پر تو وہ مسلمہ حیثیت کے مالک تھے ہی لیکن آج کے عہد کے بہت کم قارئین غالباً اس بات سے واقف ہوں گے کہ وہ غزل بھی کہتے تھے اور گیت، مختصر نظم، سانیٹ میں طبع آزمائی کرنے کے علاوہ خاص طور پر بچوں کے لیے لکھی گئی نظموں کے 'پھلجھڑیاں' نام کے ایک مجموعے کے بھی مصنف تھے۔ یہی نہیں ان کا ادبی دائرۂ عمل صرف 'شعر' تک ہی محدود نہیں تھا۔ انھوں نے اردو زبان کے قارئین کو تراجم کے ذریعے مغربی ادب کے ان شاہکار ناولوں سے متعارف کرایا جن میں شولوخوف کا 'ڈان بہتا رہا' اور کزنتزاکی کا 'زوربا دی گریک' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ جب ریڈیو کے اسکرپٹ لکھنے پہ آئے تو اتنے صفحات پر مشتمل اتنے اسکرپٹ۔ نظم و نثر دونوں۔ قلم برداشتہ لکھ ڈالے کہ اگر ان کے وزن کا تخمینہ لگایا جائے تو منوں میں نکلے گا۔ کرنل رنجیت، زور آور سنگھ اور دیگر مختلف ناموں سے لکھے گئے ان کے 'تھرلرز' کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ وہ ہر ہفتے ایک ناول مکمل کرنے پر مجبور تھے۔ روزنامہ 'ملاپ' میں اپنی صحافتی ذمہ داریاں بھی نبھاتے تھے۔ امور خانہ داری کا بھی خیال رکھتے تھے' کاروبار شام' کی باقاعدگی میں خلل نہیں آنے دیتے تھے۔ مہمان نوازی کی حدود کو وسیع تر کرتے جاتے تھے۔ اور کل ملاکر دن اور رات کے ۲۴ گھنٹوں میں سے کم و بیش ۱۸ گھنٹے قلم کی نذر کرتے تھے۔

مخمور جالندھری کے کلام کے سارے کے سارے مجموعے تقسیم ہند سے قبل شائع ہوئے۔ 'جلوہ گاہ'، 'نلاطم'، 'مختصر نظمیں'، 'پھلجھڑیاں' ان کے کلام کے مختلف مجموعے ہیں۔ غزلیں اور متفرقات بیاضوں میں محفوظ ہیں۔ اور تقسیم ہند سے پہلے اور تقسیم ہند کے آس پاس کے برسوں میں مخمور جالندھری کا شمار اردو زبان کے ان شاعروں میں ہوتا تھا جنھوں نے اردو نظم کو تجرباتی تخلیقی نازکاری کی ایک ایسی جہت اور خصوصیت سے روشناس کرایا جو اردو زبان کی شعری روایت کے تعلق سے منفرد حیثیت رکھتی تھی۔ سوال پیدا ہوتا ہے یہ سب ہوتے ہوئے یہ حادثہ

کیسے ہو گیا کہ مخمور جالندھری کو اردو کے ناقدین ادب اور قارئین ادب نے فراموش کردیا۔ ان کا ذکر تک ادبی بحثوں، تذکروں اور ناقدانہ مطالعوں سے غائب ہو گیا۔ ان کی کتابیں ذاتی، مکتبی اور سرکاری کتب خانوں سے غائب ہوتی گئیں اور وہ شاعر جس کا اولین مجموعہ کلام "جلوہ گاہ" ایک سے زیادہ طباعتوں سے سرفراز ہوا تھا ایک بھولی بسری داستان بن کر رہ گیا۔ میں نے اس سوال پر کئی بار غور کیا ہے۔ جب مخمور جالندھری حیات تھے تو دو ایک بار ان سے بھی اس سوال کا جواب حاصل کرنے کی جسارت کی۔ میری دانست میں فراموش گاری کی جو بھی وجوہات ہوں شعر و ادب اس رعنائی دل و جان کی طرح ہیں جو کل وقتی اور مسلسل اور متواتر وابستگی اور وفاداری اور وفا شعاری کی عدم موجودگی میں اکثر و بیشتر ساتھ چھوڑ جاتی ہے۔

مخمور جالندھری کی رعنائی دل و جان تو دم آخر تک ان کی شخصیت کا حصہ ہی رہی، لیکن چونکہ عملی اظہار سے محروم ہو گئی اس لیے رفتہ رفتہ "داستان پارینہ" بنتی گئی۔ اور چونکہ مخمور جالندھری بہ نفس نفیس کار و بار دیگر، میں پھنستے چلے گئے، لاتعلق ہوتے گئے۔ کاغذ قلم کے کھلونے بناتے گئے اس لیے اپنا سب کچھ تج کر درویشانہ انداز میں کمال فراخدلی سے اپنی ہی فراموش گاری کے شاہد و ناظر بن گئے۔ وہ عام زندگی میں بھی اپنا سب کچھ دوسروں کی نذر کرنے میں مسرت محسوس کرتے تھے اپنی شاعری کے تعلق سے وہ اعلیٰ ترین بے نیازی کی منزل پر پہنچ گئے۔

شعر و ادب کی عصری شناخت اور قدر و قیمت اپنے آپ میں ایک مسئلہ ہے۔ فراموش گاری دوسرا مسئلہ ہے۔ لیکن اصل مسئلہ یہ ہے کہ زماں و مکاں کے تناظر میں اور تناظر سے ماورا کسی ادبی شخصیت، ادبی فنکار یا فن پارے کی کیا اہمیت، قدر و قیمت اور وقعت ہے بعض اوقات جو آج زندہ اور اہم ہے اپنے عہد میں ہی فراموش کر دیا جاتا ہے۔ بعض اوقات رفتہ رفتہ نذر فراموش گاری ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات وہ جسے آج غیر اہم سمجھا گیا ہے وقت گزرنے کے ساتھ اہمیت اور وقعت سے سرفراز ہوتا جاتا ہے اور بالآخر اعجاز بازیافت سے اپنا حقیقی مرتبہ حاصل کر لیتا ہے۔

میں مخمور جالندھری سے اپنی ذاتی اور ادبی وابستگی کو اپنی خوش بختی کی دلیل

سمجھتا ہوں۔ میں نے ان کی شاعری کا مطالعہ پچھلی پانچ دہائیوں میں کئی بار کیا ہے۔ میں ان چند ناقدانہ تحریروں سے بھی فیض یاب ہوا ہوں جو مخمور جالندھری کے سلسلے میں عصری بے توجہی کی کوفت کو کسی حد تک کم کرنے میں معاون ثابت ہوئی ہیں۔ کنہیا لال کپور وزیر آغا، مظہر امام، عتیق اللہ، عنوان چشتی، علی جواد زیدی نے نہ صرف اپنی تحریروں میں ان کا ذکر خیر کیا ہے بلکہ ان کی شاعری کے خد و خال کے بارے میں قابل قدر توجہ انگیز خیالات کا اظہار کیا ہے۔ کسی ایسے شاعر یا ادیب کی ادبی بازیافت کا مسئلہ جسے فراموش کر دیا گیا ہو ہرگز نجی مسئلہ نہیں ہے۔ یہ ایک ادبی فریضہ ہے جسے بہر حال سرانجام پانا ہی ہے۔ یہ ایک ثقافتی سعادت ہے۔

مخمور جالندھری کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے جو خصوصیات فوری طور پر متوجہ کرتی ہیں ان میں سے کچھ تو متعلقہ عہد کے تعلق سے عصری نوعیت کی ہیں اور کچھ وہ ہیں جن کا تعلق خالصتاً مخمور جالندھری کے ساتھ ایک فنکار کے طور پر ہے۔ تقسیم ہند سے پہلے کا عہد اقبال، جوش، حلقۂ ارباب ذوق، ترقی پسند تحریک اور تیسری اور چوتھی دہائیوں میں میراجی، راشد، تصدق حسین خالد، مختار صدیقی، مجید امجد، فیض، اختر الایمان کی ترقی افزوں اہمیت کا عہد ہے۔ مخمور جالندھری نے آغاز سفر اقبال، جوش، سیماب اکبر آبادی اور اس دور کے کچھ دیگر شعراء کے اثرات کے تحت کیا۔ اپنی ۱۹۲۷ء میں لکھی گئی پہلی نظم 'بھولی والی'، سے لے کر 'جلوہ گاہ'، کی بیشتر نظموں میں اور بعد کی کچھ نظموں میں بیانیہ انداز میں مثنوی طرز کے اشعار کا ساختی اہتمام کرتے رہے۔ غزلوں میں غزل کے روایتی کلاسیکی تکنیکی تقاضے تو پورے کرتے رہے لیکن کوئی انفرادی رنگ نہیں پیدا کر سکے۔ غالباً اسی وجہ سے انھوں نے اپنے غزلوں کو مجموعے کی صورت میں پیش کرنے سے احتراز کیا۔ مخمور جالندھری کی حقیقی شناخت اس وقت ابھر کر سامنے آئی جب انھوں نے موضوعاتی اور طریق کار کی سطح پر انحراف اور نجی دریافت کے راستے تلاش کرنے شروع کیے۔ مشاہدے کی جزیات و تفصیلات، تصویر کشی، منظر نگاری، کردار نگاری، سماجی اور معاشرتی رویوں کے دوغلے پن اور اخلاقی ریاکاری سے نفرت بلاشبہ ان کی پوری شاعری کا حصہ

ہیں لیکن ان کا اصل نقطۂ انحراف وہ منزلِ فکر ہے جب وہ اشیا کو بغیر کسی رنگین عینک کے دیکھنے لگے اور اپنے ردعمل کو ایسی زمینی کھردری زبان میں دائرۂ اظہار میں لانے لگے جو عام طور پر شاعری کی زبان نہیں سمجھی جاتی تھی۔ موضوعاتی اور تکنیکی طریق کار کے انحراف کے پہلو اگرچہ مخمور جالندھری کی نظموں میں ۱۹۴۰ء کے بعد واضح طور پر ابھر کر سامنے آنے لگے تھے لیکن ان کے بیشتر ادبی رویوں کی تجسیم اگر ہمیں ان کی کسی ایک تخلیق میں ملتی ہے تو وہ ان کی نظم 'کم نگاہی' ہے جو ۱۹۴۴ء میں شائع ہوئی اور حلقہ اربابِ ذوق کے اس سال کے شعری انتخاب میں شامل کی گئی۔

مڑ کے دیکھتا ہوں میں

زندگی کی رزم گاہ سرد اور بجھی ہوئی
جیسے ایک بیسوا رات کی تھکی ہوئی
ہو پلنگ پر اداس، نیم جاں پڑی ہوئی
کوئی کش مکش نہیں، کوئی جستجو نہیں
اب تو دور دور تک حشر ہاؤ ہو نہیں
چارسو نگاہ میں، سوکھے سوکھے جسم ہیں
موت کی جبیں پہ ہیں یا کریہہ تیوریاں
چارسو نگاہ میں ہڈیوں کے ڈھیر ہیں
آج بھی چھلکتے ہیں جن سے بھوک کے نشاں
زندگی گراں رہی، موت رائیگاں گئی
سیر ہو کے جا رہے ہیں گدھوں کے کارواں
میرے ہم سفر تمام سادگی شعار تھے
رنج کے شکار تھے، غم سے دل فگار تھے
پھر بھی مطمئن جئے کتنے وضع دار تھے
وہ پڑی ہے ناظمہ، وہ مری رفیق کار

وہ مری شریکِ غم، زیست کی شگفتگی
سچ کہ غم زدہ رہی، فاقہ کش رہی مگر
بھیڑیوں کے واسطے، تر نوالہ ہی رہی
اس کا جسم ڈھانپ دوں کہ ہر برہنگی یہاں
اس فریب زار میں ناپسند کی گئی
حالتِ ستم نصیب دیکھتا نہیں کوئی
کیوں ہوا غریب کوئی دیکھتا نہیں کوئی
اور حقائق مہیب دیکھتا نہیں کوئی
باغ دیکھتے ہیں سب، داغ دیکھتے نہیں
چاند دیکھتے ہیں سب، داغ دیکھتے نہیں

(کم نگاہی)

مخمور جالندھری کے فکری اور تکنیکی انحراف کے بیشتر پہلو یا اس سے متعلق بیشتر اشارے اس نظم میں موجود ہیں۔ بلاشبہ اس نظم میں تصویر کشی اور بیانیہ منظر کشی کے وہ سب پہلو موجود ہیں جن کا آغاز جوش کے انداز میں 'مچھلی والی' سے ہوا تھا۔ فرق یہ پڑا ہے نظم میں 'باغ' کے ساتھ 'راغ' اور 'چاند' کے ساتھ 'داغ' بھی شامل ہو گئے ہیں۔ شاعر نہ صرف 'حقائق مہیب' دیکھنے لگا ہے بلکہ 'حقائق مہیب' کے جملہ متعلقات کو ناقدانہ بصیرت سے دیکھنے کی استعداد سے سرفراز ہو گیا ہے۔ اس کے منظر نامے میں وہ ناظمہ بطور کردار شامل ہو گئی ہے جو غم زدہ، فاقہ کش اور برہنہ تن رہی اور سماجی بھیڑیوں کے لیے 'تر نوالہ' رہی۔ شاعر کے ہم عصر اور رفیق کار معاشرے کے فریب زار میں بڑے اطمینان اور وضع داری سے جیئے۔ انھیں نہ تو بھوک سے، ہڈیوں کے ڈھیر سے، ناظمہ سے کوئی واسطہ تھا اور نہ ہی بیر ہو کے جاتے ہوئے گدھوں کے کارواں سے۔ شاہد اور ناظر شاعر چونکہ راوی ہے اس لیے وہ سب جزیات و تفصیلات معروضیت سے پیش کرتا ہے لیکن اب چونکہ وہ ناقدانہ تخلیقی بصیرت سے منور ہو گیا ہے اس لیے وہ مثبت

عمل کا کفیل ہونے کا بھی آرزومند ہے اگرچہ ایک معکوس محدود انداز میں۔ معاشرے کے جس فریب زار کا مخمور نے اپنی نظم 'کم نگاہی' میں کیا ہے وہ ان کی پوری شاعری کا میدانِ کارزار ہے اس میں پیٹ کی بھوک، جنسی گھٹن اور بھوک، ریاکاری، دوہرے اخلاقی معیار، مختلف اشتہاؤں کے تسکار مرد عورتیں بچے، اقتصادی ناہمواری، انوکھا بیوپاری، جیونتی، بل، کلدیپ، انل دت، بنجمن، سعید، حمیدہ، رضیہ، حنیف، کریم اللہ، جگت سنگھ، کندن، آفتاب، نجمہ، گلاب، سلمیٰ، ناظمہ، چمیلی، شمشاد اور دیگر مختلف اور متنوع باہم دگر عناصر اور کردار شامل ہوگئے ہیں۔ مخمور جالندھری اپنے ہی بنائے ہوئے میدان کارزار میں کسی سورما کی طرح نہیں اترے۔ وہ خود اس ہجوم میں شامل ہیں صرف اپنی بصیرت کے باعث کسی حد تک اس منظر نامے پر قدرے الگ انداز میں نظر ڈالنے میں کامیاب ہوگئے ہیں۔ وہ اگرچہ 'جلوہ گاہ' کا انتساب بھوکی جوانیوں کے نام اور 'تلاطم' کا انتساب اقبال کے ابلیس کے نام کرتے ہیں اور سیرابیٔ عصیاں سے اور ابلیسی بغاوت سے منزل عرفان تک پہنچنا چاہتے ہیں لیکن حق بات یہ ہے کہ وہ سرے سے کسی فلسفیانہ نہج کے شاعر نہیں ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ مخمور جالندھری شاعر ہیں لیکن ان کی شخصیت کا یہ پہلو بھی کچھ کم توجہ انگیز نہیں کہ ان کی اکثر و بیشتر نظموں میں افسانوں اور کہانیوں کا سا بیانیہ انداز، اور جزیات و تفصیلات کی گہما گہمی اور مرد عورت کرداروں کی خوب، اچھی چہل پہل ہے۔ حلقہ ارباب ذوق نے جن ادبی رجحانات کو فروغ دیا ان میں موضوعاتی دائرۂ انتخاب کے علاوہ وہ تکنیکی لسانی، انحرافی رویہ تھا جس کے باعث اردو نظم کی وہ نئی صورتیں ابھر کر سامنے آئیں جن کے میراجی، راشد، قیوم نظر، مختار صدیقی اور دیگر بہت سے شاعر نمائندہ شاعر کے طور پر تسلیم کیے گئے۔ مخمور جالندھری مثنوی کے سے انداز کی نظموں سے نکل کر پہلے تو پابند نظموں میں جزوی انحراف کی سطح پر آئے۔ پھر رفتہ رفتہ نظم معرا کی جانب راغب ہوئے اور آزاد نظم اور مختصر نظم کے تجربات سے گزرتے ہوئے بہت سی شعری جہات کے کامیاب فنکار بن گئے۔ مکالمہ، خود کلامی اور ڈرامائی طریق کار کا ذکر عصری شعری

منظر نامے کے تعلق سے پچھلی دو تین دہائیوں میں اکثر ہوا ہے۔ کردار نگاری، طویل نظم اور مختصر نظم کا ذکر بھی کچھ کم نہیں ہوا۔ لیکن مجھے مظہر امام کی اس رائے سے مکمل اتفاق ہے کہ "تمام اردو شاعری میں مکالموں کا، مخمور جالندھری سے بہتر استعمال شاید ہی مل سکے" کھردرے لفظ کا شاعرانہ استعمال ہمارے دور کے کئی شعرا (جن میں اختر الایمان، مجید امجد خاص طور پر قابل ذکر ہیں) کا وصف ہے۔ لیکن مخمور جالندھری کی یہاں کھردرے لفظ کا شاعرانہ استعمال امتیازی وصف ہے۔ کردار مثنویوں، قصیدوں، مرثیوں میں باافراط موجود ہیں لیکن جدید نظم کے تعلق سے کردار نگاری کا وصف مخمور جالندھری کی سطح پر ہمارے دور کے کسی شاعر میں نہیں ہے۔ طویل نظم میں بیانیہ طرز اظہار، ڈرامائی طریق کار اور کرداروں کی شمولیت کے بغیر سارا معاملہ غیر دلچسپ ہو کر رہ جاتا ہے اور ایڈ گرایلن پو کے مطابق محض مختصر نظموں کے ڈھیلے ڈھالے مجموعے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ مخمور جالندھری نے بیانیہ، ڈرامائی طریق کار اور کرداروں کی نقل و حرکت سے اپنی طویل نظموں کو وہ وقار، تسلسل اور وحدت عطا کی ہے جو صرف کامیاب طویل مختصر افسانے یا ناول کی خصوصیت سمجھی جاتی ہے "بیس چہرے" اور "اشتعال" اس طریق کار کی بہترین مثالیں ہیں۔

حلقہ ارباب ذوق نے جن دیگر رجحانات کو فروغ دیا ان میں سے ایک رجحان بالواسطہ طرز اظہار یعنی علامتی طریق کار کا تھا۔ نظم محض الفاظ کے لغوی معانی کا میزان نہیں ہے۔ کوئی بھی مجموعۂ الفاظ اس وقت تک شعر کی سطح تک نہیں پہنچتا جب تک وہ استعاراتی پرواز کے توسط سے معنوی ماورائت سے نہیں گزرتا۔ مخمور جالندھری کی بیشتر نظمیں چونکہ بیانیہ طرز کی ہیں (ان میں وہ نظمیں (مثال کے طور پر "تعاقب")، بھی شامل ہیں جن کا تجزیہ میراجی نے اپنی کتاب۔ اس نظم میں شامل کیا یا جنھیں کرشن چندر نے نئے زاویے کی دونوں جلدوں میں شامل کیا) اس لیے اردو زبان کے ناقدین مخمور جالندھری کو عام طور پر محدود بصری تصاویر کا شاعر سمجھتے ہیں۔ تقسیم ہند کے کچھ برس قبل کی اور تقسیم ہند کے بعد ترقی پسند تحریک کے عروج کے دور کی ان کی کچھ نظموں کی روشنی میں بعض لوگ

انھیں سماجی طور پر باشعور اور بامقصد شاعر بھی قرار دیتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مخمور جالندھری "زندگی کو زندگی سے بہتر رنگ دکھانے" (الفاظ کنہیا لال کپور کے ہیں) کے حاوی رویے کے باوجود شعری پرواز کی اس جمالیاتی کشش کا بھی اظہار کرنے کے کفیل تھے جو صرف زندگی کے بھرپور تجربے سے حاصل ہوتی ہے، "لاش"، "پاگل"، "تالاب"، "سوکھے ہوئے پتے"، "تکشلا کے کھنڈر"، "نیا مکان"، "مگر مچھ کے آنسو"، استعاراتی علامتی پرواز کی وہ نظمیں ہیں جو کسی بھی شاعر کے لیے باعث افتخار ہو سکتی ہیں۔ ان میں مخمور جالندھری کی مخصوص تصویر سازی بھی ہے اور وہ لسانی دروبست بھی جو شعر کو منزل تکمیل پر جسمانی حدود سے ماورا لے جاتا ہے۔

جانے کیوں یاد دلاتے ہیں یہ سوکھے پتے
مجھے ماضی کے صحیفے کے مصوّر اوراق
نقش ہیں ذہن و تصور پہ مرے جن کے حروف
جن کی دم توڑتی، کجلائی ہوئی تابانی
اب بھی تنہائی کی راتوں میں بھڑک اٹھتی ہے
کبھی تنہائی کی راتیں بھی تھیں شاداب و جمیل
جن میں اب رنگ و ضیا کا نہیں پرتو کوئی
آج ماضی کی ہر اک تابش و رنگینی پر
وقت کے ہاتھ ہیں اک عرصے سے مصروفِ ستم
چند سال اور بس کاٹے گا مشکل سے شباب
اب مری شاخِ تمنا میں ہیں سوکھے پتے
جن کے جھرمٹ میں نہیں خرمنِ ہستی محفوظ
جانے کیوں پھر بھی ہے لپٹا ہوا ماضی مجھ سے
کچھ سمجھ میں نہیں آتا فلکِ سیر نگاہ
آج کیوں بوڑھے سے اک پیڑ پہ مسکاتی ہے   (سوکھے ہوئے پتے)

ریت پر ڈھونڈنے آیا ہوں وہ قدموں کے نشان
میرے اور تیرے حسیں سایوں نے چھ سال ہوئے
ساحلِ بحر کے سینے پہ بنایا تھا جنھیں
ڈھونڈنے آیا ہوں ان گیتوں کی میٹھی تانیں
ہم نے مل جل کے بڑے شوق سے گایا تھا جنھیں
انھی قدموں کے نشانوں سے ذرا بچ کے چلیں
چاہتا ہوں کہ مری طرح اگر کوئی غریب
یہ حسیں نقش، یہ بیتی ہوئی الفت کے نشاں
ڈھونڈنے آئے تو ناکام نہ واپس جائے

(تلاش)

یہ عمارات، یہ قلعے، یہ محل، اور یہ چمن
ذہن و دل کے حجابوں سے نکل آئے ہیں
جنھیں کل آدم و حوّا کی نئی اولاد ہیں
اپنی تہذیب گزشتہ کا نشاں سمجھیں گی
جس طرح آج مرا دیدۂ اصنام پرست
رنگِ حسرت کے تلاطم کو جلو میں لے کر
اپنی تہذیب گزشتہ کے کھنڈر دیکھتا ہے

(ٹکشلا کے کھنڈر)

مخمور جالندھری وقت گزرنے کے ساتھ ایک ایسے صاحبِ عمل (کرم یوگی) بن گئے تھے جو صرف عمل کے ساتھ تعلق رکھتا ہے۔ نتائج کے ساتھ نہیں۔ لفظوں کی مصنوعات سے انھوں نے ریڈیو، صحافت، تراجم اور ناول نگاری سے جو کچھ کمایا وہ سب اپنے عزیزوں اور اپنی فراخدلی اور دریادلی کے امیدوار لوگوں میں تقسیم کر دیا۔ ۱۹۷۵ء میں جب میں ایک خطرناک حادثے سے بچ کر اس کے اثرات سے آزاد ہونے کے بعد صحتیاب

ہو گیا تو مجھے اپنے سامنے بٹھا کر میرا جشن صحت سب سے پہلے انھوں نے منایا۔ اپنی زندگی کے آخری ایام میں جب وہ علالت کے باعث اپنے ہاتھ سے لکھنے کے قابل نہ رہے تو وہ تاجور سامری کے بھائی بنیل نرما کو گھر بلا کر بول کر ناول لکھوانے لگے۔ وہ نظم ہو یا افسانہ یا ڈرامہ یا ناول یا تنقید وہ ایسی گہری ناقدانہ بصیرت رکھتے تھے کہ ایک لمحے میں کسی بھی تحریر کے حسن و قبیح کے تمام نکات کی نشان دہی کر کے رکھ دیتے تھے۔ ان کی تخلیقی برجستگی کا یہ عالم تھا کہ وہ قلم برداشتہ جو بھی چاہتے تھے لکھ کر مکمل کر دیتے تھے۔

مخمور جالندھری کو دم آخر تک اس بات کا احساس رہا کہ انھوں نے اپنی شعری صلاحیتوں کو فوری ضرورتوں پر قربان کر دیا لیکن چونکہ وہ عمل اور صرف عمل کے آدمی تھے اس لیے انھوں نے تاسف کو کبھی اپنی زندگی کا حصہ نہیں بننے دیا بلکہ اس جذبے کے ساتھ دنیا سے رخصت ہوئے:

عرصۂ زیست کا جانباز سپاہی ہوں میں\
میں نے ہر ہر قدم اک داد شجاعت دی ہے\
وقت کے افسر جابر نے مجھے خوش ہو کر\
چند لمحوں کے لیے مہلتِ عشرت دی ہے\
میری یہ فرصتِ کم عمر نہ غارت ہو جائے\
مجھ پہ ظاہر نہ ہو یہ بات کہ میری ہی طرح\
دل گرفتہ ہو، سیہ بخت ہو برباد ہو تم\
ساز کی گونج سے اور رقص کے عالم سے مجھے\
شک نہ ہونے دو کہ نغمہ نہیں فریاد ہو تم\
جانے پھر کب مجھے فرصت ہو، فراغت ہو مجھے\
تازہ دم ہو کے مجھے جانا ہے ان راہوں میں\
جن میں الجھا ہوا مشکل سے کوئی لوٹتا ہے\
جیسے تدبیر مشیت کی کڑی باہوں میں

جب کبھی پھر ملی فرصت تو ضرور آؤں گا
اس طرب گاہ سے دو چار ہی قدموں پہ تو ہے
عرصۂ زیست سے دو چار ہی قدموں پہ تو ہے
عرصۂ زیست ۔ مری رزم گہِ کرب و بلا
سنگ در سے ہیں گذرتے ہی پہنچ جاؤں گا
رقص کرتے رہو گاتے رہے یونہی ہیں چلا

(پھر اسی طوفان میں)

ہم سب مخمور کے دوست ان کو پیار سے 'زوربا دی گریک' (کزنتزاکی کے ناول 'زوربا دی گریک کا مرکزی کردار) کہا کرتے تھے۔ مخمور جالندھری اپنی کشادہ ہمدردیوں اور آزاد خیالی کے طفیل واقعتاً 'زوربا دی گریک' تھے!